Rok X. Warszawa, Marzec 1935. № 3.

RUCH LITERACKI

ZAŁOŻONY PRZEZ BRONISŁAWA GUBRYNOWICZA

WYCHODZI CO MIESIĄC, Z WYJĄTKIEM LIPCA I SIERPNIA
DZIESIĘĆ ZESZYTÓW TWORZY TOM

„ANIOŁ WOŁA"

(INTERPRETACJA CZTERECH ZWROTEK NORWIDA)

Dobrze się dzieje, że dyskusje o twórczości Norwida, przez tak długi czas zamknięte w kole zagadnień ogólnych, teraz coraz częściej przybierają charakter szczegółowy, schodząc do interpretacji pojedyńczych, drobnych nawet, utworów. Rozbiory takie przyczynić się mogą i do rozszerzenia i do pogłębienia znajomości poety; ich wyniki będą też niewątpliwie probierzem wartości różnych metod analitycznych: bo jedni krytycy muszą tu liczyć się jak najściślej z wynikami innych i poddawać je weryfikacji, a jeśli okaże się, że w odniesieniu do jednego bodaj utworu pewna metoda zawiodła, będzie to znak, że nie należy jej nadto ufać i zaleca się sprawdzić ją jeszcze w innych punktach.

Do najobficiej komentowanych utworów poety należy krótki poemat „Wczora — i — ja", napisany, jak wiemy z dokładnej notatki na rękopisie, 27 grudnia 1860 r. Wielka jego zwięzłość, jego swoisty styl, wiersz i struktura stroficzna czynią go jednym z tych utworów Norwida, które najszybciej i najsilniej wbijają się w pamięć. Ze względu jednak na ważność szczegółów może nie będzie rzeczą niestosowną raz jeszcze tutaj go powtórzyć:

Oh, smutna to jest i mało znajoma
Głuchota —
Gdy słowo słyszysz — ale ginie *koma*
I *jota*...

*

Bo anioł woła... a oni ci rzeką:
„Zagrzmiało!"
Więc trumny na twarz załamujesz wieko
Pod skałą.

*

I nie chcesz krzyknąć: „Eli... Eli... czemu?"
— Ah, Boże! —
Żagle się wiatru liżą północnemu,
Wre morze.

*

W uszach mi szumi (a nie znam z teorji
Co burza?) —
Więc śnię i czuję jak się tom historji
Zmarmurza.

Adam Krechowiecki, który pierwszy ten wiersz ogłosił („O Cyprjanie Norwidzie" II, 196), określił go jako „mocno niejasny" i dający „pole do najrozmaitszych komentarzy", nie poprzestał jednak na tem i dał swoją interpretację wszystkich chyba punktów, które mógł uważać za niejasne. Widzi więc w utworze rozpamiętywanie kończącego się roku, który już w „tom historji" kamienieje, a w tytule melancholijne wyznanie poety, że czuje się już zupełnie inaczej, niż w ciągu tych dwunastu miesięcy, które „minęły bezpowrotnie":

I użala się poeta na smutną, a niedostatecznie znaną głuchotę ludzi, którzy słyszą słowo, nie oceniając jego subtelności — „ginie k o m a i j o t a"; dlatego też i wołania anioła nie rozumieją i opacznie je sobie tłumaczą, — więc lepiej schować się pod trumny wieko, jeśli nie chce się wołać jak konający Chrystus: „Eli, Eli, lamasabathani!..." Boże, Boże, czemuś mnie opuścił? — A w okół wichry, burze jak na morzu...

Przesmycki, zauważywszy, że „nie mamy żadnych śladów", w jakich okolicznościach powstał ten utwór (Pisma zebrane Norwida, A, 1030), uwydatnia w „myślowych jego linjach" nadewszystko obecność przeczuć i osamotnienie.

Poetę ścigają wyraźne przeczucia, słyszy nadchodzącą burzę (a nie z teorji zna, co ona), czuje, że jakiś tom historji skończył się i zmarmurza, że jakieś wczora się zamyka, że wre morze jakiejś przyszłości, co dzisiejszością się już stawa. Ale w przeczuciach tych jest sam, bo otacza go smutna głuchota, bo „trzeźwi" ludzie słyszą słowa, ale nie rozumieją ich, bo zamarła w nich wrażliwość wszelka, bo gdyby anioł zawołał, oni spokojnie rzekliby: „zagrzmiało".

Komentarz ten w przypisach do antologji „Poezyj wybranych" (s. 529) wzbogacił Przesmycki konkordancją z listu Norwida pisanego „jednocześnie prawie" do Michała Kleczkowskiego, mianowicie słowami: „w tej epoce miesięcy kilka nieraz epokę znaczy". Większy też niż poprzednio nacisk położył na moment historyczny, w którym wiersz powstał, określając go jako „przedburzowe chwile". Luźno z tą ogólną interpretacją wiąże się uwaga (zamieszczona i w przypisach tomu A i w antologji), że „wiersz 11 jest może aluzją do Francji, uosobionej w Paryżu, który ma w herbie okręt z wydętemi żaglami".

Zupełnie inaczej mówi o tym utworze Zygmunt Wasilewski, który mu poświęcił obszerny ustęp w swojej suggestjonującej sztuką pisarską książce o Norwidzie (str. 164—167). O odmienności komentarza decyduje sama już odmienność postawy krytycznej. Dla Przesmyckiego „Wczora — i — ja" to „dziwnie lapidarna, a dziwnie drgająca medytacja"; nawet wywód Krechowieckiego, mimo uwagi o niejasności, przeniknięty był jakimś rodzajem zdziwienia. Dla Wasilewskiego to tylko „mały wierszyk" (od tych słów zaczyna interpretację): „wierszyk", prawda że „piękny w swej formie". Zawartość jego jest „szaradą"; a dla „rozwiązania" tej „szarady" trzeba pominąć zarówno obraz herbu Paryża (co do tego godzę się z Wasilewskim), jak wszelkie „szlaki przeczuć i odczuć politycznych", albowiem temi szlakami jakoby (tu czysta gołosłowność) dusza Norwida „nie krążyła". Punkt wyjścia w utworze jest — ciągnie Wasilewski — czysto osobisty: własna głuchota poety; stąd wysnuwa się żal, a z niego znów „obraz przeszłości, tego, co było wczoraj": „wczoraj i dziś jego własne jawią się poecie w parabolicznym otoku historjozoficznej idei z m a r m u r z a n i a się dziejów, własna zaś głuchota parabolizuje się z głuchotą powszechną na głos nieba (świata idej)". „Rozwiązanie" w tej postaci mogłoby się niejednemu za-

pewne czytelnikowi wydawać niedość jasne, to też Wasilewski rozwinął je i szerzej:

Smutna jest głuchota, odcina bowiem człowieka od życia. Nie wystarcza wiedzieć, trzeba mieć zmysły, żeby w życiu być. Bez słuchu (fizycznego czy wewnętrznego) człowiek choćby usłyszał słowo, to przecież nie jest wszystko. Gdzież jest „litera", (Ob. „Rzecz o wolności słowa", jaką wagę Norwid przywiązuje do ›litery‹ — owe ›koma i jota‹) forma jego, konkretność?

Zdaje się człowiekowi, że coś słyszy — to anioł woła, a ludzie go informują, że to tylko grzmi. Raczej umrzeć — wiekiem trumny się odgrodzić!

W rozpaczy poeta, tak samotny, ledwie się wstrzyma od krzyku: „Boże, czemuś mnie opuścił!" Cóż z tego, że stojąc nad morzem życia, widzę jego fale i żagle. Widzę tylko ruch, ale nie przeżywam burzy.

Cóż z tego, że mam teoretyczne pojęcie o burzy? Mam nawet szum w uszach, ale to nie burza, to dręczący stale współobjaw głuchoty. Człowiek, który się zaczynał, jako wolny „tom historji", ma wrażenie, że osobistość jego zatraca kontur indywidualny i z powrotem staje się cząstką bloku przyrody, z której go Bóg — wielki rzeźbiarz — wywołał do życia, i że wrasta w skałę dziejów, pod którą stoi ponad morzem życia.

Więc w utworze nie chodzi — wedle tej interpretacji — o przeczucia, pewność ich trafności i gorycz osamotnienia; wręcz przeciwnie: mamy tu słyszeć przyznanie się poety do bankructwa życiowego, stwierdzenie przez niego samego, że „wyobcował się z pośród ludzi"; komentator doda tylko, że dokonało się to „nietylko wskutek katastrofy życiowej, lecz — co ważniejsza — pod względem literackim — niejasnością [jego] pism".

Zarówno sprawa charakteru wyobraźni artystycznej Norwida, jak sprawa niejasności pewnych jego pism są zbyt złożone, by je doraźnie tutaj poruszać. Co do jednej i co do drugiej sprawy Wasilewski przynosi w swojej książce niemało spostrzeżeń trafnych i cennych. Popełnia jednak ten błąd (często w krytyce spotykany), że obserwacje trafnie poczynione rozciąga na teren, na którym ich... nie poczynił. Nie myślę przeczyć, że w Norwidzie są wiersze niejasne. Ale gdy się sobie orzekło, że to poeta „szaradowy", łatwo może się stać, że się potem będzie widziało ciemność nawet tam, gdzie jej niema.

Wasilewski tak się przejął swoją koncepcją (na której zaciężyła jeszcze na dobitkę jego wiadoma słabość do teorji dziedziczności: ojciec Norwida był zapalonym układaczem szarad!), że zdaje się jakby zapomniał poddać wiersz próbie zwykłego uważnego czytania (o którem kiedyindziej tak pięknie, jako o naczelnej metodzie krytyka, potrafił pisać). Sprobujmyż taką próbę wykonać dla sprawdzenia niezgodnych wykładów.

Przedewszystkiem, zapytajmy z jakich sfer rzeczywistości pochodzą obrazy utworu. Głuchota. Burza. Historja. Co do tego zgoda. Ale to nie wszystko. Jest jeszcze jedna serja: anioł; jego wołanie; okrzyk „Eli... Eli..." Nie trzeba być szaradzistą, żeby tu poznać świat biblji. Nie trzeba też być szczególnie „uczonym w Piśmie", żeby odnaleźć w ewangeljach te ustępy, wedle których ów szereg obrazów jest ściślej ustylizowany. Sięgamy naturalnie do rozdziałów mówiących o ostatnich dniach przed Ukrzyżowaniem. Wszystko czego szukamy znajdujemy u Jana w roz. XII. Oto najważniejsze dla nas wersety (wedle Wujka):

27. Teraz dusza moja zatrwożona jest, i cóż rzekę? Ojcze! wybaw mię z tej godziny; leczem dlatego przyszedł na tę godzinę.

28. Ojcze! uwielbij imię twoje. Przyszedł tedy głos z nieba: I uwielbiłem i jeszcze uwielbię.

29. Rzesza tedy, która stała i słyszała, mówiła, iż zagrzmiało. A drudzy mówili: Anioł mówił do niego.

30. Odpowiedział Jezus i rzekł: Nie dla mnie ten głos przyszedł, ale dla was.

37. A gdy tak wiele cudów czynił przed nimi, nie uwierzyli weń.
38. Aby się wypełniła mowa Izajasza proroka, który powiedział: Panie! Któż uwierzył słuchowi naszemu? a ramię Pańskie komu jest objawione?

44. A Jezus wołał i mówił: Kto w mię wierzy, nie w mię wierzy, ale w tego, który mię posłał.

Prócz wzmianki o głosie anioła, wszystkie inne elementy opowieści znajdziemy i u innych ewangelistów. Tekst jednak św. Jana dla naszych celów wystarczy w zupełności. Nie chodzi przecież o różnice w porządku albo w traktowaniu szczegółów, ale o uprzytomnienie sobie, do jakiego praźródła Norwid sięga (mniejsza o to, jaką drogą). Sam zaś już ton utworu (jeślibyśmy nawet nie znali żadnych innych utworów poety) nie pozwala przypuścić, aby sięgał tylko po motywy obrazowe, pozbawiając je treści.

Jakież stąd wnioski?

Niema w utworze dowodu na to, by głos z nieba był dla poety równoznaczny ze „światem idej" w sensie ogólnym, jak chce Wasilewski; stylizacja biblijna świadczy, owszem, że jest on równoznaczny dla niego z j e d n ą, ściśle określoną serją idej. Jaką? Na to znów wskazują dostatecznie — z jednej strony obrazy e w a n g e l i c z n e, z drugiej strony obraz stającego się „tomu historji".

„Eli... Eli...": to okrzyk, w którym się wyraża (Mat. XXVII. 46) tragiczne osamotnienie i boleść, ale bynajmniej nie rozpacz. Nie rozpacz też chciał wyrazić Norwid, kiedy go powtarzał we wcześniejszym wierszu „Maryjo, pani aniołów" (1845):

Bo zapatrujem się na krzyżowanie
I „Eloj lamma!..." — wołamy — „pomocy!..."

Warto też może pamiętać, że podobny okrzyk jest wspomniany w ewangelji Jana XII. 27 (przytoczyłem go już wyżej), a ewangelje synoptyczne mówią o innym jeszcze w opowieści o modlitwie w ogrójcu (Mat. XXVI. 39; Mar. XIV. 34; Łuk. XXII. 42).

Pocóż jednak — gotów ktoś zauważyć — tyle paralel biblijnych, skoro atmosfera utworu Norwida jest przecie zupełnie odmienna od atmosfery opowiadania biblijnego? Istotnie, jest ona zupełnie inna, ale w tem, między innemi, ujawnia się właśnie wielkość Norwida jako poety (choć ten wiersz nie należy do jego arcydzieł). Dzięki temu tylko, zbliżywszy się do ewangelij tak bardzo i zaczerpnąwszy z nich tak wiele, uniknął przecie najstraszniejszego niebezpieczeństwa, jakie w tej strefie zagraża poecie, mianowicie pozy t. zw. „chrystusowości" (która nic nie ma wspólnego z naśladowaniem Chrystusa). Znamy dobrze ten niesmak, jakim napawa nas ona w dziełach znakomitych nawet skądinąd autorów (przykładem „Marchołt" Kasprowicza; nawet zresztą w „Anhellim" Słowackiego, pomimo całej jego dyskrecji, „chrystusowość" przeszkadza nam potrosze). Tu — pomimo obrazów ewangelicznych i słów żywcem z ewangelji wziętych — ani przez chwilę nie mamy wrażenia, że poeta upodobnia się do Chrystusa. Już samo użycie form drugiej osoby („słyszysz", „załamujesz", „nie chcesz" — o nieokreślonym podmiocie), acz niewątpliwie wprowadza niejakie zaciemnienie, służy zarazem do oznaczenia dystansu; użycie zaś czasu teraźniejszego i czasowników niedokonanych przemienia to, co w ewangelji stanowi

historyczną opowieść, na parabolę mogącą mieć wielorakie i wielokrotne zastosowania w „tomach historji”.

Ale o atmosferze wiersza stanowią inne jeszcze jego motywy: ów szum w uszach, owa burza nie znana z teorji, owa koma i jota. O tych ostatnich odmiennie od wcześniejszych komentatorów pisze Stanisław Cywiński w esencjonalnym artykule „O pojmowanie poezji“, ogłoszonym w „Dzienniku Wileńskim” (1935, № 106 i nast.):

Koma — to przecinek. Prawda. Ale w wierszu łacińskim komą się zwie też wypadek gdy zbyteczna sylaba wywołuje dysonans (patrz u Forcelliniego „Totius latinitatis lexicon“, Patavii, 1827: Sunt etiam in versu commata, cum syllaba superest, nec sententia absoluta est). Inaczej byłby colon, czyli całość skończona. (Nam si sit absoluta, colon dicitur).

Jasne tedy chyba, że w tym wierszu „koma i jota“ odnoszą się do tytułu. To „ja“ poety, połączone spójnikiem z „wczora“ wydaje się ludziom, chorym na ową „mało znajomą głuchotę“, czemś zbytecznem i wywołuje dysonans.

Nie zdaje mi się, żeby dysonas był tutaj szczęśliwym terminem, w ogólnym jednak swoim tenorze interpretacja ta jest bardziej przekonywająca niż poprzednie: chodzi o „Wczora — i — ja”, wymówione z takim naciskiem na pierwszem „a” (może przy podniesieniu głosu, jak do głuchego?), a z takiem osłabieniem spójnika i taką niewyraźnością „joty”, że słychać tylko „Wczora — a”. Jest to w duchu innych gier słownych Norwida, stanowiących dobrze znany, acz z pewnością nie najbardziej wartościowy dział jego twórczości.

Ale któż właściwie jest głuchy? Jedna interpretacja (Krechowiecki, Przesmycki, Cywiński) mówi otoczenie poety, „trzeźwi” ludzie. Druga (Wasilewski petitem): sam poeta. Zupełna wszelako jest dopiero interpretacja trzecia (Wasilewski w garmondzie), która łączy dwie pierwsze. Zdaje mi się jednak, że komentatorzy nie uwzględnili dostatecznie ironicznego charakteru utworu. „Koma” i „jota” zanikiem swoim mogą sprawić skutek dramatyczny, ale ujawnia to dopiero głębsze spojrzenie. Oglądany powierzchu, może on wydawać się tylko przypadkowem nieporozumieniem: nieporozumieniem zabawnem nawet, jak zabawne są pedantyczne terminy „komy” i „joty” (przecież umieszczenie obydwu tych nazw w rymie i pod akcentem nadaje pierwszej strofie charakter jakiejś groteski; a „Wczora-a”, jeśli przyjmiemy komentarz Cywińskiego, to qui pro quo o obliczu wręcz komicznem, choć nie śmiejemy się z niego, świadomi odrazu przewagi smutku i goryczy). Dwoiste więc są postaci rzeczy. Dwojaka też jest i głuchota. Jako czytelnicy poezji, nie jesteśmy obowiązani dowiadywać się z postronnych dokumentów, kiedy Norwid zaczął głuchnąć; zresztą nie wiadomo, czybyśmy się dowiedzieli; sama wszelako lektura zwrotki początkowej i końcowej daje wrażenie, że poeta mówi tu o zanikającym słuchu własnym (w zwrotce ostatniej wychylając się nawet z poza uogólniającego podmiotu drugiej osoby i przemawiając w pierwszej). Tak, on jest głuchy fizycznie. Ale kto inny jest głuchy, kiedy anioł woła. I kto inny jest głuchy, kiedy gotuje się burza historyczna. Taka jest ironja rzeczy.

Cywiński, który trafnie wskazał słabe punkty wywodu Wasilewskiego (analizując zresztą jego wersję wcześniejszą, ogłoszoną w jednym z dzienników przed wydaniem książki), nie przekonywa mię pozytywną interpretacją własną, dopatrującą się głównego motywu w rozrachunku poety z obojętną dla jego dzieł współczesnością:

„ginie koma i jota", dla ludzi współczesnych, głuchych, nie słyszących głosu anioła; i jego, poety, osobistość ginie też dla nich bez śladu... Lecz „tom historji" zachowa ją na swych kartach, bo historja ma twardość marmuru... Wnuk, patrzący nań już przez pryzmat historji, przypomni go sobie, pozna — i zrozumie!

Dla wniosków zawartych w dwóch ostatnich zdaniach nie widzę oparcia w tekście. Co do pierwszego, ten, owszem, odpowiada i mojemu odczuciu, ale ja nadałbym jego elementom inne proporcje; nie wiem zresztą, czy Cywiński chciał je mieć takiemi jak wypadły, czy może wynikło to stąd, że potraktował swój komentarz jako uzupełnienie Krechowieckiego i Przesmyckiego, którzy (słusznie) położyli główny nacisk na „wołanie anioła", t. j. na przeczucia i przeświadczenia poety. Sama kompozycja utworu przemawia za takim wykładem; przemawiają też za nim obrazy biblijne (o których już było wyżej). Gdybyśmy zaś mieli szukać dodatkowych dowodów, poza tekstem, znajdziemy je w obfitości, jeśli tylko przypomnimy sobie, ile razy w pismach Norwida pojawia się obraz anioła i jakie ma znaczenie. Sięgnijmy np. do poematu „Modlitwa". Jest on o dziesięć lat wcześniejszy od „Wczora — i — ja", ale wymiary rzeczy są w nim te same, i gdyby komuś wydawało się niepojętem, że można używać słów tak górnych, nie zatracając religijnej pokory, ten znajdzie w nim może rozjaśnienie wątpliwości:

Sam głosu nie mam — Panie, dałeś słowo,
Lecz wypowiedzieć któż ustami zdoła?
Przez Ciebie prochów stałem się Jehową,
Twojego w piersiach mam i czczę anioła —
To rozwiąż jeszcze głos — bo anioł woła. —

A jest przecie i modlitwa anioła w „Liście" (1849), i spół-modlitwa w „Litanji" i t. d. W pisanej zaś w ostatnim okresie życia poety „Assuncie" czytamy:

Alić się czasem słyszy od anioła
Dwa słów... i pono to zwie się: „Epoka".

Lecz wróćmy jeszcze do interpretacji Wasilewskiego. Nie wiem dlaczego „Więc trumny na twarz załamujesz wieko" miałoby znaczyć „Raczej umrzeć — wiekiem trumny się odgrodzić!" Norwid to nie Novalis (o czem pisałem już przy innej okazji). Ja to rozumiem w sensie: „Więc musisz przyjąć los, który ci każe żyć jakby w grobowem odosobnieniu". (Nb. w poemacie „Tęcza", pochodzącym z tego samego 1860 r., „na trumny świata oparłszy się wieko, — Mojżesz wysłyszał Pańską tajemnicę").

Norwid w transpozycji Wasilewskiego powiada: „Cóż z tego, że mam teoretyczne pojęcie o burzy?" W wierszu — wedle odczucia innych komentatorów i mojego własnego — wypowiada zdanie wręcz przeciwne; prawda, że bałamuci tu jego dziwaczna interpunkcja: ów znak zapytania przed nawiasem; czyżby jednak Wasilewski uważał, że całe zdanie „A nie znam z teorji co burza" jest pytające? Ależ taka intonacja byłaby możliwa chyba tylko w jakiejś facecji żydowskiej, w rodzaju znanego „Pan sędzia nie jest złodziej?" i t. p. („Ach Boże!" powtarzam za poetą; i interpretacje Norwida mają swoje ironje). Nie, on wcale nie zna burzy z teorji; ale on wie, co to znaczy, gdy w głuchych nawet uszach szumi, a równocześnie bałwani się morze i żagle miotają się na wichrze.

Cóż jednak my mamy przez to rozumieć? Przeczucia? Dobrze, powiada Wasilewski, ale przeczucia czego? „Roku 1863? Wiersz ma datę 1860, ale wtedy nawet w Warszawie nie miano przeczuć tych"... Chcieć na to

pytanie odpowiedzieć to znaczy chcieć wyciągnąć z utworu coś, co jest poza nim: jak gdyby ktoś w portrecie chciał koniecznie widzieć tę część postaci, która została poza ramami obrazu. („Trybuna swoje podnóże ma w mroku”: mówi o tem wiersz „Assunty“). Norwid umiał w innych chwilach mówić o współczesnych wypadkach, a nawet o przeczuciach w sposób bardzo wyraźny: tu posłużył się stylem uogólniającej symboliki, która może nie przypadkiem ujawnia podobieństwa do symboliki proroctw biblijnych: bo przecież w księgach proroków nieustannie słyszymy o wichrach północnych i burzach:

I widziałem, a oto wiatr wichru przychodził od północy... (Ezech. I. 4).

To mówi Pan: Oto wody wstępują z północy i będą jako potok wylewający... (Jerem. XLVII. 2).

...Pan w burzy, i w wichrze drogi jego... (Nahum I. 3).

A wstępując jako burza przyjdziesz... (Ezech. XXXVIII. 9).

Wersetów podobnych możnaby przytoczyć bardzo dużo. Nie chodzi mi, naturalnie, o szukanie jakichś frazeologicznych reminiscencyj, ale o stwierdzenie ogólno-prorockiego charakteru tych obrazów [1].

Proroctwo ma to do siebie, że jego symbole domagają się wykładu. Poezja tem się od niego różni, między innemi (wieleż to lat już temu pisał u nas o tem Andrzej Niemojewski!), że jej symbole mogą istnieć samostarczalnie także jako tajemnica. Ale tajemnica to nie to samo, co ciemność.

„Mały wierszyk” zaprowadził nas dosyć daleko (o niejednym grubym tomie nie chciałoby się tyle myśleć), a przecież wszystko co się o nim mówiło dalekie jest jeszcze od wyczerpania jego zawartości; dużo też jeszcze o nim napewno będzie się i mówić i pisać. Nie zastąpi to zresztą nigdy tej prostej rzeczy, jaką jest przeczytanie jego krótkich czterech zwrotek. Ktoś dawno powiedział, że nie malowanoby obrazów, gdyby obrazy dawały się opowiedzieć. I poeci nie pisaliby wierszy, gdyby się one dawały w zupełności „wyłożyć” prozą.

Londyn. *Wacław Borowy.*

---

[1] Dopiero w czasie druku powyższych uwag mogłem poznać nowe wywody Wasilewskiego o wierszu „Wczora — i — ja“ w „Myśli Narodowej“ № 13. Czytamy tam, m. i., że „psychologicznie nie da się uzasadnić zjawisko wzruszenia lirycznego na kredyt przyszłości“. Brzmi to tak, jakby „psychologicznie nie dało się uzasadnić“ ani istnienie poezji proroków hebrajskich, ani polskiej poezji proroczej w czwartym i piątym dziesiątku XIX-go wieku. De facto Wasilewskiemu chodzi tylko o rozprawę z dawniejszą interpretacją Cywińskiego z Wyboru Pism Norwida (s. 150) w „Bibljotece Narodowej“ („Norwid przenosi się myślą w przyszłość, kiedy jego teraźniejszość będzie już przeszłością, wczora“), tak zaś niefortunnem uogólnieniem walczy, żeby bronić raz jeszcze powtórzoną tezą: „Norwid płacze nad tem, co już stracił“. Równej wartości jest i drugie uogólnienie (wymierzone przeciw cennym uwagom Cywińskiego o tytule wiersza): „Tytuł dorabia się zwykle na końcu i niezawsze zgrabnie“. Znowu rzekome „prawo“ psychologiczne, jakich u Wasilewskiego pełno! Zgódźmy się zresztą nawet, że tak bywa „zwykle“; są jednak przecież i wypadki „niezwykłe“! Z książki Wasilewskiego wcale Norwid nie wygląda na upostaciowanie „zwykłości“; sam więc krytyk sobie przeczy.

SŁOWACKI I CHATEAUBRIAND

Wśród pisarzy, którzy wtajemniczali Słowackiego w świat romantyczny i na stosunku tym zaważyli bardzo wydatnie, niepospolite miejsce przypada Chateaubriandowi. Wiedzieliśmy o tem oddawna, obecnie zaś zagadnienie to zostało niesłychanie precyzyjnie i bardzo ciekawie ujęte i rozwiązane przez W. Folkierskiego w pięknem studjum „Od Chateaubrianda do Anhellego" [1]. Profesor krakowski spostrzeżenia dawniejsze wzbogacił mnóstwem nowych, dał bardzo wnikliwą analizę niejednej zagadki w twórczości autora „Horsztyńskiego", nakreślił rozległy a przecież bardzo szczegółowy obraz stanowiska Słowackiego wobec tendencyj romantyzmu francuskiego i jego atmosfery, którą emigrant, chcąc czy nie chcąc, oddychał przez lata całe.

Samo przez się rozumie się, że wywody studjum opierają się na materjale, bardzo skrupulatnie zebranym i ocenionym, tem zabawniej tedy wygląda stwierdzenie, że materjał ten nie został w całości wyzyskany, Folkierski bowiem przeoczył w nim pozycję drobną niewątpliwie, ale rzucającą się w oczy. Jest nią mianowicie jeden z najsławniejszych epizodów w młodzieńczej poezji Słowackiego, owa tak często omawiana i cytowana scena nawrócenia młodego Araba, który pod wpływem nastroju religijnego świątyni chrześcijańskiej, decyduje się na porzucenie Islamu. Krok ten, jak wiadomo, pociąga za sobą fatalne konsekwencje dla przyszłego „Mnicha", staje się źródłem nieszczęść renegata i prowadzi do zupełnej dezorganizacji jego życia i psychiki. Genezy tej powiastki orjentalnej doszukiwano się u nas oczywiście w bajronizmie, jakkolwiek Kleiner mimochodem zaznaczył jej pokrewieństwo z światem Chateaubrianda, akcentującym tak silnie estetyczne piękno katolicyzmu. Jak się zaraz okaże, nietylko ów akcent, ale również kontrast orjentalizmu i katolicyzmu wraz z zagadnieniem renegacji, wywodzi się z Chateaubrianda.

W twórczości tedy autora „Genie du Christianisme" mamy drobną nowelę hiszpańsko-mauretańską „Les Aventures du Dernier Abencerage" (1826). Treścią jej kilkoletnia wierna miłość ostatniego potomka królewskiej dynastji Abencerage'ów i pięknej Hiszpanki z rodu Cida, Blanki Bivar. Młody Aben-Hamet odwiedza ojczyznę, z której przodków jego wygnano, spotyka piękną dziewczynę, zakochuje się w niej z wzajemnością, na przeszkodzie jednak małżeństwu staje religja. Blanka domaga się, by ukochany został chrześcijaninem, Maur wolałby widzieć ją muzułmanką. Nadchodzi wreszcie moment, gdy Aben-Hamet, pod wrażeniem, które wywarło nań wnętrze wspaniałego kościoła, przerobionego z meczetu, decyduje się odstąpić Proroka, gdy znikają i inne trudności, wówczas jednak pojawia się przeszkoda nie do przezwyciężenia. Okazuje się, że waleczny przodek Blanki zarżnął przy zdobyciu Grenady dziadka Aben-Hameta. Kochankowie rozstają się nazawsze, on pielgrzymuje do Mekki, a potem ostateczny spoczynek znajduje w melancholijnym grobie, ona zostaje starą panną, wierną do śmierci wspomnieniom nieszczęśliwej miłości. Nowelka ta nie jest arcydziełem, operuje nadmiarem motywów konwencjonalnych,

---

[1] Władysław Folkierski: Od Chateaubrianda do Anhellego. Rzecz o związkach między przedmistycznym okresem Słowackiego a romantyzmem francuskim. Kraków 1934, str. 161. Polska Akademja Umiejętności.

ocieka nadmiarem szlachetności. Zarówno Maur jak Hiszpanie, jak młody rycerz francuski, Lautrec, zakochany również w Blance, przelicytowują się nawzajem wzniosłemi uczuciami. Nowelka jednak ma niejedną scenę piękną, do najciekawszych zaś bodajże należy wspomniany moment, gdy Aben-Hamet wchodzi do kościoła.

„Il lui vint en pensée d'entrer dans le temple du Dieu de Blanca, et de demander des conseils au maitre de la nature.

Il sort, il arrive à la porte d'une ancienne mosquée convertie en église par les fidèles. Le coeur saisi de tristesse et de religion, il pénètre dans le temple qui fut autrefois celui de son Dieu et de sa patrie. La prière venait de finir: il n'y avais plus personne dans l'église. Une sainte obscurité régnait à travers une multitude de colonnes qui ressemblaient aux troncs des arbres d'une forêt régulièrement plantée. L'architecture légère des Arabes s'était mariée à l'architecture gothique, et sans rien perdre de son élégance, elle avait pris une gravité plus convenable aux méditations. Quelques lampes éclairaient à peine les enfoncements des voûtes; mais, à la clarté de plusieurs cierges allumés, on voyait encore briller l'autel du sanctuaire: il étincelait d'or et de pierreries. Les Espagnols mettent toute leur gloire à se dépouiller de leurs richesses, pour en parer les objets de leur culte; et l'image du Dieu vivant placée au milieu de voiles de dentelles, des couronnes de perles et des gerbes de rubis, est adorée par un peuple à demi nu" [1].

Kościół nie jest zresztą pusty, Aben-Hamet spostrzega bowiem u stóp jednej z kolumn zatopionego w modłach Lautreca, którego bierze początkowo za figurę marmurową, wrażeniu zaś, które mroczne wnętrze nań wywiera, przeciwdziała pamięć o przeszłości świątyni, widocznej w napisach arabskich. Mimo to nazajutrz, w owej decydującej rozmowie, młody Maur oświadcza, że gotów był ukochanej ofiarować swą religję [2].

Wzruszenia Abencerage'a przypominają się żywo przy lekturze „Mnicha":

Wchodzę, stanąłem przy ciemnym filarze;
Już nie pamiętam wrażenia tej chwili.
W oczach się lśniły złociste ołtarze.
Wyście śpiewali i światła palili.
Ściana jak niebo gwiazdami okryta;
Każda kolumna jak palma stepowa,
A na jej czole złoty liść rozkwita,
A pod jej stopą skała marmurowa.
Promień z barwionych bijąc szyb kościoła,
Niósł z sobą obraz na szkle malowany,
A potem w dymie kadzideł zbłąkany,
W mglistych błękitach utworzył anioła;
Nie znałem wówczas sztuki malowidła —
Widziałem tylko, że anioł nademną
Roztaczał złotem malowane skrzydła,
Spływał i patrzał w duszę moją ciemną...
Wtenczas rzuciłem ojców moich wiarę... [3]

Rzut oka na pokrewieństwo obydwu przytoczonych tekstów każe więc „Mnicha" włączyć do tego samego kręgu natchnień literackich, z których wyszedł tak bliski mu „Arab", a które zrodziły się pod wpływem lektury Chateaubrianda.

Warszawa. *Juljan Krzyżanowski.*

[1] Atala, René, Les Abencerages. Paris 1844, 201—2. [2] j. w. 212. [3] Dzieła wszystkie. Lwów 1924, 1, 149.

SŁOWACKI A MARIVAUX

Motyw miłości czułej i subtelnej istoty do grubjańskiego prostaka, dość rozpowszechniony w literaturze, znalazł najgłośniejszy wyraz w „Śnie nocy letniej” Szekspira. Gdy mowa o miłości Goplany do Grabca w dramacie Słowackiego, wskazuje się na wpływ historji Tytanji i Spodka. Jest to tem bardziej uzasadnione, że autor w dobie pisania „Balladyny” znajdował się pod wpływem twórczości dramatycznej Szekspira. Jednak w obu utworach omawiany motyw został ujęty w sposób indywidualny, na co słusznie wskazywał w swej monografji prof. Kleiner. U Szekspira miłość bajecznej władczyni do prostaka, zamienionego w osła, ma charakter jaskrawej groteski; poecie najwidoczniej nie zależało na prawdopodobieństwie psychologicznem. Słowacki natomiast nadał uczuciu Goplany dla syna organisty charakter bardziej ludzki i naturalny. Z tego kontrastu usiłowano wyprowadzić pewne wnioski na temat artyzmu naszego poety.

Warto przypomnieć, że istnieje utwór, którego wątek miłosny jest o wiele bardziej podobny do miłości Goplany. Jest nim komedja Marivaux „Arlequin poli par l'amour”. Jedną z bohaterek utworu jest Wróżka, która, podobnie jak Goplana, jest potężną władczynią. obdarzoną czarodziejską siłą. Jest ona równie samodzielna i sama rozstrzyga o swych losach w przeciwieństwie do Tytanji, która pada ofiarą żartu swego małżonka. W uczuciach jej niema nic nadnaturalnego: w miłości jest najzwyklejszą kobietą z pospolitemi słabostkami.

Wzdychaniom i smętkowi Wróżki, od których rozpoczyna się komedja, odpowiada zamyślenie zakochanej Goplany. Obie poznały przedmiot swej miłości zupełnie nieoczekiwanie. Wróżka spostrzegła Arlekina w lesie podczas snu, Goplana ujrzała Grabca, gdy wpadł zimą do przerębla. W obu utworach miłość rodzi się na pierwsze spojrzenie. Zarówno Arlekin, jak Grabiec są bezmyślni i brutalni, ale zachowanie się ich nie zniechęca kochanek, które przedewszystkiem podziwiają piękność zewnętrzną swych wybrańców. W pewnej chwili Arlekin spostrzega pierścień na palcu Wróżki: bierze ją za rękę, ogląda klejnot i podnosi głowę, parskając śmiechem. Na jego niezgrabną prośbę Wróżka daje mu pierścień i poucza, go, że kiedy mu kobieta daje podarek, należy ją pocałować w rękę. Arlekin stosuje się do jej rady, mlaskając przytem głośno. Cała ta scena przypomina dość wyraźnie epizod z pocałowaniem Goplany przez Grabca. Na oświadczenia miłosne Wróżki Arlekin reaguje z tępą obojętnością. Gdy go w pewnej chwili zapytano, co czuje, odpowiedział: jeść mi się chce. I znów nasuwa się porównanie z trywialnością Grabca, który na czułe słowa Goplany wali prosto z mostu:

> Podaj mi borowik
> I włóż pod głowę za poduszkę... a nie?
> To idź do stawu, rybo, koczkodanie.

Dobry apetyt Arlekina znajduje znowu odpowiednik w nieustannem pragnieniu Grabca.

Dusza Arlekina budzi się wkońcu na widok pasterki Sylwji. Wiadomość o tem wnet dochodzi do Wróżki, którą opanowywa zazdrość. Zupełnie podobny przebieg przybrały wypadki w „Balladynie”. W walce o serca kochanków obie bohaterki stosują czary, równie bezskutecznie. Wróżka, obracając pierścień na palcu, znika z oczu ludzkich, również Goplana „roz-

pływa się w powietrzu", a wobec Balladyny zmienia postać, występując najpierw w roli Aliny. Pozatem Wróżka posiada cudowną różdżkę, którą zaczarowuje zarówno Sylwję, jak i Arlekina. Podobnie królowa Gopła zamienia Grabca w wierzbę przy pomocy rózgi, wyciętej w łozie. Wspomnieć wreszcie należy, że w utworze Marivaux występuje sługa Wróżki Trywelin, którego odpowiednikiem są w „Balladynie" Chochlik i Skierka.

Na atmosferę kulturalno-uczuciową „Arlequin poli par l'amour" oraz akcji Goplany składają się mniejwięcej te same czynniki: sentymentalizm, reprezentowany przez Wróżkę i królowę Gopła; ludowość, którą wprowadzają na scenę z jednej strony Arlekin i Sylwja, z drugiej zaś — wdowa i jej córki, oraz baśniowość, której wyrazem są czary i cuda. Świat komedji Marivaux — to świat miłości i czarów, przepojony atmosferą nowoczesnej czułostkowości. Pełno w niej kontrastów, które znów przywodzą na pamięć „Balladynę". Co innego, że Marivaux w większym stopniu przepoił swój utwór zmysłowością, podczas gdy Słowacki okazał więcej dyskrecji; złożyły się na to odmienne temperamenty twórców i różnice w upodobaniach wieku XVIII i XIX. W każdym razie jest widoczne, że akcja Goplany jest znacznie podobniejsza do „Arlekina w szkółce miłości", niż do „Snu nocy letniej", z którym spokrewnia ją jeden tylko wątek.

Porównanie utworów Słowackiego i Marivaux pozwoliło swierdzić, że w obu utworach występuje szereg wspólnych czynników i rysów: 1) niezależność postępowania Wróżki i Goplany; 2) podobne narodziny miłości; 3) prostactwo kochanków obok uderzającej urody (w przeciwieństwie do Szekspira); 4) obojętność mężczyzn na zaloty kochanek; 5) zazdrość Goplany i Wróżki na wieść o rywalkach; 6) bezskuteczna walka przy pomocy czarów; 7) postacie sług, wiernych zarazem i złośliwych; 8) jednakowy sposób dokonywania czarów przez bohaterki; 9) scena z pocałunkiem i wreszcie 10) podobna atmosfera, powstająca wskutek zestawienia sprzecznych motywów. Wydaje się prawdopodobne, że Słowackiemu komedja Marivaux była znana, toteż możnaby mówić o jeszcze jednym „przyczynku" do genezy „Balladyny".

Jaki wpływ może wywrzeć to dość uzasadnione przypuszczenie na ocenę tragedji Słowackiego? Tak zwanej „wpływologji", dostatecznie surowo sądzonej, przypisuje się między innemi rozbijanie jedności artystycznej na atomy, oraz osłabianie wiary w moc twórczą i odrębności indywidualne autora. Zdarza się jednak, że studjum porównawczo-genetyczne prowadzi do zupełnie odmiennych wyników. Traktowanie „Balladyny" wyłącznie jako dramatu szekspirowskiego wystawiało zbyt ubogie świadectwo tradycjom artystycznym tego utworu. Okazuje się, że zasiąg kulturalny dramatu jest rozleglejszy i bogatszy, że poeta zdołał połączyć w jedną całość więcej różnorodnych motywów, niż można było przypuszczać. Z drugiej strony nie należy zapominać, że pierwiastki komedjowe wprzągł Słowacki w służbę tragedji, że przetopił je i zharmonizował z całością tak, iż nie dostrzega się w niej skaz i załamań. W miarę ogarniania całego rozległego zakresu elementów utworu wzrasta uznanie dla umiejętności kompozycyjnych autora. A wreszcie, cokolwiekby się mówiło o wpływach w „Balladynie", nie wolno zapomnieć, że zasługę swą i samodzielność widział Słowacki nie w oryginalności poszczególnych pierwiastków, lecz w tem, że z poszczególnych cegiełek zdołał utworzyć dzieło monumentalne, w którem pragnął widzieć pomnik ruchu balladowego w Europie.

Warszawa. *Mieczysław Giergielewicz.*

MONODRAMAT W KOMPOZYCJI »KORDJANA«

Właściwie rzecz biorąc, wśród całego kompleksu studjów i przyczynków poświęconych „Kordjanowi", brakuje szczegółowszych badań nad konstrukcją formy dramatycznej. Widocznie zagadnienie, prawie że wyłączne i jedyne, wirujące w zacieśnionej orbicie usiłowań wytłumaczenia podstawowego zamiaru poety i realizacji w koncepcji bohatera, pochłaniające prawie że całkowicie uwagę badaczy, usunęło w cień niemniej ważną i skomplikowaną formę ekspresji. Poprzestano jedynie na wskazaniu analogij z budową poszczególnych części „Dziadów" Mickiewicza, co, rzecz jasna, wobec chwiejności i bezradności do pewnego stopnia w kwalifikowaniu rodzajów poszczególnych części arcydzieła Mickiewicza nie mogło być należytem, wyczerpującem wyjaśnieniem. Najobszerniej i może najwszechstronniej w myśl nakreślonych wyżej szlaków, prof. Józef Ujejski we wstępie do wydania „Kordjana" w Bibljotece Narodowej (I, 2), te zdania o formie dramatycznej wypowiada (str. 10): „Słowacki zbudował „Kordjana" mniejwięcej na wzór „Dziadów". Nadał mu luźny kształt fantastycznego, niescenicznego dramatu, którego pojedyńcze części związane są tylko ogólną ideą przewodnią i tożsamością osoby bohatera... (str. 15) tylko rola „Kordjana", która stanowi subjektywną, liryczną partję dramatu, zasadza się głównie na monologach i przemówieniach, a nawet w dialogach (z Laurą, ze spowiednikiem) charakteryzuje go bezpośrednio przez to, co on sam o uczuciach i myślach swoich deklamuje. Chodziło też tutaj poecie o charakterystykę wszechstronną i jak najbardziej drobiazgową, taką, na jaką tylko w psychologicznej powieści może być miejsce; w dramacie tylko wielkim kosztem żywości akcji. Niewątpliwie też analiza stanów duchowych „Kordjana" obciąża bieg akcji dramatu mocno i jeżeli na scenie nie nuży, to tylko dzięki temu, że wybitny zmysł sceniczny poddawał Słowackiemu rozmaite środki zaradcze (np. udramatyzowane monologi)". Poza zakres tych uwag o charakterze ogólnym nie wyłamała się precyzyjność badaczy.

Punktem wyjścia do szczegółowszych badań nad formą dramatyczną „Kordjana", a równocześnie przesłankami o mocy sylogizmu do wydedukowania pewnego wniosku, muszą oczywiście być łatwo dostrzegalne, wprost narzucające się analogje z „Dziadami". Wszak „Dziady", jak to zaznacza prof. Manfred Kridl w „Antagonizmie wieszczów" (1925, str. 83) „na przygotowany już grunt psychiczny padają, przyczyniają się do jaśniejszego uświadomienia sobie (poecie) własnych odrębności, wskazują temat i formę wypowiedzenia się". Scena przełomowa w ewolucji „Kordjana", w której bohater po mozolnych poszukiwaniach znajduje ożywcze słowo życia, cel życia, rozgrywająca się na szczytach Mont Blanc, kojarzy się bez trudu w myślach z wielką improwizacją trzeciej części „Dziadów"; akt pierwszy „Kordjana", o niezatartym charakterze monologu, odpowiada jako dramat miłosny i czysto osobisty części czwartej „Dziadów". Czemże jako gatunek dramatyczny jest czwarta część „Dziadów" i „Wielka improwizacja"? Są one monodramatami, a w połączeniu z nieodzowną muzyką melodramatami (por. moje artykuły „O muzykę do Dziadów Mickiewicza" Muzyka w nr. 102—104, i „Czwarta część Dziadów Mickiewicza monodra-

matem" Ruch Literacki 1933, nr. 9). Monodramatem nazywano dramat, w którym jedna tylko osoba w akcji działała (jeśli dwie, zwano dramat duodramatem), skondensowanej z konieczności do najmniejszych granic. Akcja odtwarzała tylko walkę uczuć w duszy bohatera, potokiem słów dobywającą się z piersi, i chęć czynu (rzadko czyn) rodzącą się z tej walki. Oparty na takich założeniach monodramat pozornie (na oko) ma elementy efektownej dramatyczności, ale w gruncie rzeczy, przy skrupulatniejszej analizie, pozbawiony jest tych elementów. Ten gatunek dramatyczny, za którego twórcę uchodzi J. J. Rousseau, wypłynął bezpośrednio z muzyki, t. j. z kantaty muzycznej i nakładał zrazu niejednokrotnie ciężki obowiązek na twórcę ułożenia muzyki. Niebawem, zerwawszy łączność z muzyką, usamodzielnił się w odrębny gatunek literacki i jako taki okazywał przez pewien czas dużą żywotność.

Słowacki zapewne znał dobrze pierwowzór monodramatów „Pygmaljona“ J. J. Rousseau'a (przekładów dokonali: T. K. Węgierski, pierwsze wydanie Warszawa 1799, potem inne oraz Jan Baudouin, Warszawa bez daty) i inne utwory tego rodzaju, stawiane przez poetyki za wzory np. „Medeę“ Gottera (tłumaczenie Fr. Zabłockiego w zbiorze sztuk teatralnych p. t. Teatr polski, Warszawa 1803, oraz w odrębnej publikacji, Warszawa 1781), „Arjadnę w Naksos“ Brandesa i t. p. Zgłębienie tych wzorów i teorja ze studjowanych poetyk pozwoliły mu wniknąć dokładnie w arkana budowy monodramatu.

Główne cechy rozpoznawalne monodramatu dadzą się ująć w ramy tych wytycznych: charakter wybitny monologu, bohater swemi enuncjacjami wypełnia cały dramat, bohater nie jest bohaterem czynu ale ogranicza się przeważnie do zademonstrowania chęci czynu, brak istotny prawdziwej dramatyczności, teatralność, układ chaotyczny. Wszystkie te zasadnicze cechy dadzą się bez trudu odnaleźć w „Kordjanie", i, powiedzmy otwarcie, już je odnaleziono, nie łącząc ich ze specjalnym gatunkiem literackim.

„Kordjan", zasadniczo rzecz biorąc, to jeden wielki, tu i ówdzie zatarty monolog. Prof. J. Ujejski (Bibl. Nar. I, 2, str. 15) konstatuje, że rola „Kordjana" zasadza się głównie na monologach i przemówieniach, że nawet w dialogach (z Laurą, ze spowiednikiem) charakteryzuje się bohater bezpośrednio przez to, co on sam o uczuciach i myślach swoich deklamuje. Dobitniej jeszcze charakter monologu podkreśla B. Pochmarski („Wizerunek Kordjana. Cieniom J. Słowackiego". Lwów 1909, str. 81) w słowach: „Mimo rozmaitość scen i wielość osób „Kordjan" robi chwilami wrażenie wielkiego monologu, ogromnej rozprawy ze sobą samym... ludzie, zjawiający się na tle dziejów wewnętrznych (jego jaźni), to jakby znaki i symbole pewnych jej wyobrażeń i pragnień, Nawet w wielkiej scenie spiskowej Kordjan nietyle walczy z Prezesem ile z sobą samym". Rola Kordjana wypełnia właściwie cały dramat, jak stwierdza St. Tarnowski w „Kordjanie“ (Przegląd Polski 1899, II, str. 561). Że Kordjan bohaterem czynu nie jest, specjalnie wykazywać jest rzeczą zbyteczną; przytoczymy jednak kilka określeń krytyków, którzy w podanej charakterystyce uwypuklają rysy bohatera monodramatu. Chęć czynu uwydatnia K. Tetmajer („Z powodu wystawienia Kordjana w teatrze krak." Melitele. Noworocznik literacki 1902, str. 341): „Kordjan bohaterem nie jest — jest płomienny, jest porywający, nie jest bohaterem. Porywający w ideach, niezdolny do ich wykonania, mężny biernie, bohaterski bezwładnie". Monolog na Mont

Blanc charakteryzuje M. Kridl (l. c. str. 113) jako ciągłe oscylowanie pomiędzy gorączką postanowienia czegoś, a sceptycyzmem i zwątpieniem. Kordjan nie robi wrażenia prawdziwie dramatycznego, co St. Tarnowski (l. c. str. 560) przypisuje głównie winie autora, zwłaszcza że nawet scena spisku „oczywiście nierównie dramatyczniejsza niż dwa pierwsze akty, jednak prawdziwie dramatycznego wrażenia nie robi". Inni natomiast krytycy jak K. Tetmajer (l. c. 351); J. Ujejski (l. c. str. 10) unoszą się nad napięciem dramatycznem. Niewątpliwie przyczyną tej krańcowej rozbieżności osądów, jest ta pozorna, utajona dramatyczność monodramatu. Monodramaty były przeznaczone na scenę dla popisów talentów aktorskich i na scenach wystawiane; dlatego musiały skłaniać się w kierunku teatralności. Pozę, teatralność „Kordjana" (jest ona nader widoczna) podkreśla W. Nehring („O kierunkach nowej literatury polskiej" Bibl. Warsz. 1883, I, str. 80) w zdaniach następujących: „Podchorąży w scenie spiskowców deklamuje z emfazą przeciwko tyranom i rzuca ognistemi frazesami naokoło siebie, wydaje testament na krew swoją i tron do rozporządzenia, po odbytem głosowaniu oświadcza, że on sam dokona dziś w nocy, do czego stupięćdziesięciu nie miało odwagi. Wszystko to jest teatralne i nie płynie ani z konieczności położenia ani z obliczenia rozsądku". Bohater monodramatu zmaga się z myślami swojemi, a każda walka z myślami odznacza się pewnym nieładem asocjacyjnym, pewną chaotycznością następstw czy logicznych powiązań. Wspomniany codopiero W. Nehring widzi ten chaos układu (str. 78) wyraźnie w akcie drugim: „Tam są tylko jakby drobne kawałki rozbitego zwierciadła duszy, a te urywki mają dytyrambiczny charakter tak, że prawie niepodobna te myśli, które się tam w tych scenach po wędrówce życia bezładnie snują, związać w ciąg taki, abyśmy widzieli niejako stacje w rozwinięciu się duszy człowieka".

Z powyższych dowodzeń nie ulega żadnej wątpliwości, że kośćcem kompozycyjnym „Kordjana" był monodramat, zwłaszcza że przecie jeden z impulsów głównych tworzenia wyszedł z monodramatów w „Dziadach". Poeta zasadniczo idzie torami swoich poprzedników w tym rodzaju, dlatego bez trudu można znaleźć dużo podobieństw, pokrewieństw z wyliczonemi wyżej monodramatami. Zwrócimy jedynie uwagę na dwie analogje z „Medeą" Gottera, które pewne światło rzucą na niektóre sceny „Kordjana".

Czyn „Medei" Gottera odbywa się w następujący sposób: Zdradzona Medea płonie zemstą na Jazona, pragnie go pozbawić dzieci. Po wnętrznej walce z sobą porywa dziecko, dobywa puginału, by nim je ugodzić śmiertelnie. Na wejrzenie dziecka wypuszcza z rąk puginał. Dzieci uchodzą do pałacu. Po chwili znowu uczucie zemsty nabiera na nasileniu. Medea chce wejść do pałacu. U progu tak bije się z myślami: „Czegóż się namyślasz, dokąd idziesz... a gdy te niewinne ofiary przeciwko tobie wynijdą z pełnym słodyczy uśmiechem... gdy zaczną ściskać cię dziecinnemi rękami... wylewać łzy u nóg twoich, będziesz mogła oprzeć się im?... Nie narażaj się na to doświadczenie, to jest nad twoje siły i nad twoją sztukę... Czyste jest dzienne światło... nie chce słońce oświecać takich zbrodni..." Wreszcie dokonywa czynu w czasie nawałnicy; wychodzi z pałacu zadyszana, pomieszana, wybladła, włosy mając rozpuszczone, ustaje na sile i pada na ostatnim gradusie... Jeszcze jeden ciekawy szczegół. Kordjan szczęściwy ze znalezienia idei przewodniej życia odbywa podróż

ze Szwajcarji do Polski na chmurze. Wszyscy krytycy biorą ten efekt sceniczny za dowód niesceniczności „Kordjana”. Czy istotnie jest to dowód niesceniczności, wybiegającej poza ramy ówczesnych możliwości technicznych? Niech odpowiedzi udzieli „Medea” Gottera, która przecie na scenie warszawskiej była wystawioną (np. w r. 1806 grano ją 4 razy z panną Bogusławską w roli tytułowej). W scenie pierwszej przybywa Medea na wozie od smokow ciągnionym; wóz się spuszcza na scenę, Medea z niego wysiada, na skinienie rózgi wóz znika. Po spełnieniu zemsty „wynosi się na obłoku”. Więc jazda na obłoku z ram możliwości inscenizatorskich nie wykraczała i za świadectwo niesceniczności służyć nie może.

Genjusz Słowackiego musiał i na formie monodramatu piętno swoje wycisnąć. Przez udramatyzowanie monologów, co krytycy uważają za cechę oryginalności, rozwój ewolucyjny monodramatu i jego udoskonalenie posunął poeta naprzód, wyposażając monodramat w większą siłę witalną.

Kraków. *Stanisław Zetowski.*

SECOND SIGHT W »ANHELLIM«

Dotychczasowy komentarz do r. VIII. „Anhellego”, jeżeli mowa o „drugiem widzeniu” sybirskiego proroka, uwzględniał jedynie listy poety i to niecałkowicie, bo z listów można znacznie więcej wyczytać — chociażby pobyt w kopalniach szwajcarskich, które posłużyły autorowi „Anhellego” do skomponowania całego tła sceny „nad morzem Genezaretańskim Polaków”. Natomiast „drugie widzenie” czy w związku ze wzmiankami w listach czy z r. VIII. „Anhellego” czeka na dalsze rozważania już nie ze stanowiska osobistych przeżyć, ale celem oceny metapsychologji poety przynajmniej w okresie tworzenia „Anhellego”, niezależnie od podejść poprzednich i następnych. Niewiadomo bowiem, czy przez zbadanie jednego szczegółu nie da się odnaleźć klucz do wcale poważniejszych zagadnień, jakim byłby stosunek Słowackiego do magnetyzmu, deuteroskopji, telluryzmu i innych kierunków poświęconych „Nachtseite der Natur”; ta penetracja „treści podspodniej”, jak gdzieś pisze Żeromski, może dać ciekawe wyniki zarówno dla „pragmatyzmu sztuki”, mającego uzasadnienie w przeżyciach poety, jak i dla luzów wartości z jednej dziedziny, np. życiowej, w drugą, organiczną utworu literackiego.

W liście do matki, datowanym 21 sierpnia 1834 r., opisuje Słowacki swoje wrażenia z wycieczki po Alpach Szwajcarskich; między innemi krótko wspomina „miny solne” w Bex... „Zwiedzaliśmy miny solne; pół mili prawie szliśmy podziemnemi drogami, niosąc w rękach lampy żelazne. Było w tej podziemnej podróży prawdziwie coś uderzającego imagicją... zwłaszcza prochem rozsadzać skały”. Że słowa niezmyślone świadczy o tem podróż po kopalniach Sybiru. Z Alp może więcej szczegółów się wywodzi, niż przypuszczać można; tworząc więc swój utwór biały — poszedł śladami poety w tym kolorycie Choromański w „Białych braciach” — częściej miał Słowacki na myśli Szwajcarję, góry tylko, śniegiem okryte, zamieniając w płaszczyzny Sybiru. Pozostały z kopalni soli w Bex w „Anhellim”

i światła kagańców, i jezioro podziemne z nieruchomą wodą i echo wybuchu min, jeżeli poprzestać tylko na r. VIII., bo w całości „Anhellego" nietylko da się wykryć ten meisterstück japońskiego malarstwa — płotki skaczącej ku zorzy wieczornej ale i jeziora, i promienna białość śniegów i lodów, i głęboka cichość, obejmująca cały utwór sybirski! Natomiast problem „drugiego widzenia" jest bardziej prosty: „drugie widzenie", odpowiednik szkockiego określenia „second sight", powinno raczej brzmieć: wzrok podwójny, widzenie dwojakie, Horst w „Deuteroskopie" tłumaczy: „das andere Gesicht, das zweite, das doppelte Gesicht" — stanowi ono temat pierwszej części r. VIII. Przed Szamanem skarżą się sybirscy wygnańcy:

> A oto utraciliśmy niedawno naszego proroka, którego ta skała była miejscem ulubionem i te wody miłemi mu były.
>
> Człowiek to był blady, z błękitnemi oczyma, wychudły i pełny ognia.
>
> A oto przed siedmią laty ogarnął go pewnej nocy duch proroctwa, i uczuł wstrząśnięcie, które było w ojczyźnie i rozpowiadał nam przez noc całą to, co widział, śmiejąc się i płacząc.
>
> A dopiero o poranku zasmucił się i krzyknął: Oto zmartwychwstali, lecz nie mogą odwalić mogiły! — i to powiedziawszy, upadł martwy. A myśmy tu postawili jemu ten krzyż drewniany.

Mało w tym wypadku stwierdzić, że sam Słowacki przypisywał sobie zdolności „drugiego oblicza", jak świadczą listy do matki, trzeba sam fakt uogólnić, bo second sight wystąpi częściej w twórczości poety, zwłaszcza w okresie mistycznym, zresztą pozostając w zgodzie z teorjami magnetycznemi XIX w. Rozdział VIII jest jakby henidalnym początkiem następnych praktyk.

„Second sight" wypłynął w XVIII w. W XIX zainteresowanie było już bardzo żywe, przedewszystkiem w Anglji i Niemczech; pisali o „drugiem obliczu" Johnson, Kieser, Horst; Schopenhauer w teorji marzeń sennych chciał nawet „Traumorgan" „sesond sight'em" nazwać, ale zrezygnował dla uniknięcia nieporozumień. Zrazu przypisywano zdolność „wtórnego widzenia" góralom szkockim, później, po nagromadzeniu obserwacyj z innych krajów, sąd wypadło zmienić. Co należy rozumieć pod „second sight", najlepiej tłumaczą Horst i A. Delrieu: polega on na widzeniu odległych albo w czasie albo w przestrzeni wypadków tak wyraźnie, jakby one rozgrywały się w bezpośredniem sąsiedztwie jasnowidza. Widzenie może nastąpić nagle i niezależnie od woli i okoliczności zewnętrznych; według starożytnych autorów jednak „magnetyczną władzę przeczucia" ułatwiały rzeki i stawy, Svedenborg zaś wprowadzał się wstan jasnowidztwa siłą woli. Zdolnością telewizyjną mają się odznaczać przedewszystkiem ludzie słabi, nerwowi i nieśmiali.

Tak więc na pierwszą część VIII r. „Anhellego" złożyły się wrażenia z kopalni soli w Bex, wersety biblijne z psalmem żałobnym „Super flumina Babilonis" i deuteroskopia, ściśle z teorjami magnetycznemi związana. „Second sight" nie ma jednak prawa być reprezentantem całej metapsychologji „Anhellego", jest on chyba jedną z części składowych i to mniej ważnych; aby kiedyś wyjaśnić całość, trzeba było zacząć od błahszych problemów. Po etnologicznej rozprawce „Czaszka biskupa Krasińskiego" przyszła kolej na „second sight".

Olkusz. *Stanisław Zabierowski.*

M A T E R J A Ł Y

Z AUTOGRAFÓW »KRÓLA-DUCHA«

Przed paru laty pozbierano na tem miejscu (RL, II 300) kilka wyrwanych z całości i rozproszonych strzępów autografu „Króla-Ducha", przeważnie przez niezbożne ręce Kornela Ujejskiego, a niezarejestrowanych przez pieczołowitego wydawcę poematu, J. G. Pawlikowskiego. Obecnie można dorzucić do tamtej wiązanki jeden jeszcze ocalały drobny fragment.

Zachował się wśród autografów gromadzonych pod koniec wieku ubiegłego przez pilnego zbieracza Wł. Pobóg-Górskiego, a przechowywanych obecnie przez Bibljotekę Jagiellońską w dziale luźnych „Autografów". Ćwiarteczka (10×10 cm) wycięta nożyczkami z większej kartki, zapisanej obustronnie tekstem wierszowanym. Tekst pisany był pagina fracta po prawej stronie; ocalało z niego na jednej stronicy 13 wierszy poematu, na stronicy drugiej jedynie nikłe resztki słów rymowych z 7 conajmniej wierszy. Odczytać można z nich niewiele: (1) - tego (-łegą?)... (4) - ą, (5) - rża... Zresztą stronica została czysta, z czego skorzystał marnotrawny rozproszyciel autografu i wypisał na niej świadectwo tożsamości: „A u t o g r a f J u l j u s z a S ł o w a c k i e g o (z K r ó l a - D u c h a). — K o r n e l U j e j s k i".

Tekst ze strony recto brzmi następująco:

Potem różnych sił walka się zaczęła
Nad opuszczonem przez Boga stworzeniem.
Jam się sam rzucił jako duch do dzieła...

Wtenczas co było we mnie jako w duchu
Sił natężenie — wywarcie — odwaga,
Ten tylko to wie, kto ziemskiego ruchu
Falę zatrzymał piersią — i przemaga
Jak Jowisz, który na złotym łańcuchu
Czuł, jaka Bogów wszystkich była waga.
Tak ja... we wszystkich gwiazdach, górach, drzewach
Czułem się duchem, że panuje w śpiewach.

Serce podniosło się i wyżej biło
Niż wszystkie serca, które są na ziemi

Reszta tekstu odcięta. Oktawa środkowa i oba wiersze z oktawy następnej przekreślone przez poetę jednem pionowem pociągnięciem pióra.

Tekst zbyt jest drobny, by go można umiejscowić dokładnie — na podstawie treści — w zespole zachowanych części. Formalnie zaś nie przystaje on do żadnej z odmian, zestawionych przez Pawlikowskiego; stanowi warjant osobny. Wniosek stąd, że kartka, z której go Ujejski wyciął, zawierała redakcję fragmentu nieznanego. Tem przykrzej pomyśleć, że „Jeremi polski" zniszczył ją i zatracił — najpewniej bezpowrotnie.

Kraków. *Stanisław Pigoń.*

Przekreślenia: *w. 7:* (Parcie) Falę — *w. 10:* gorach (gwiazd) *w. 11:* duchem (panującym).

R E C E N Z J E

KSIĄŻKA PROF. PIGONIA O »PANU TADEUSZU«.

PIGOŃ STANISŁAW. „Pan Tadeusz". Wzrost. Wielkość. Sława. Studjum literackie. Warszawa 1934. Instytut Literacki. Z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej. 8-ka. Str. 397, 2 nlb.

Formalna wada książki jest ta, że składa się właściwie z dwu książek. Jedna — to sześć pierwszych rozdziałów, w których autor rozważa zagadnienie „Pana Tadeusza" i doprowadza do pewnej syntezy. Jest to „wzrost" i „wielkość", część ta zawiera 258 stron. Rozdział siódmy — „sto lat sławy" (stron 131) poświęcony jest odrębnemu zagadnieniu — echa poematu w ciągu stu lat. Książka bowiem wydana jest na uczczenie setnej rocznicy ukazania się arcydzieła. Gdy autor na zakończenie swego rozbioru, nakrył swój gmach „kopułą wzniosłości", nie może już nadbudowywać nad nią kondygnacji, równej połowie wysokości całego gmachu. Będziemy tedy traktowali wskazane dwie części jako książki odrębne.

Kompozycja każdej z nich (zwłaszcza pierwszej) jest wspaniała. Co do materjałów, z których jest wzniesiona pierwsza z nich, można mieć pewne zastrzeżenia. Korzysta tu autor nieraz z przygotowanych już zdawiendawna cegiełek. Ale nie wszystkie są równo wartościowe. Tak np. przytacza autor zdanie Domejki, że „ze szkolnego jeszcze życia uboga strzecha i pieśń gminna roznieciły w obu (Mickiewiczu i Czeczocie) pierwszy ogień poetyczny" i przyświadcza: „jak widzimy, lot swój w wyższą sferę „Pana Tadeusza" przygotowywał Mickiewicz długo i pilnie, a pędu doń nabierał z p o d n i e t p r z y r o d z o n y c h" (10). Przecież tak nie było. Albo znowu tabakiera, darowana przez króla ojcu Mikołaja Mickiewicza (41). Kiedy? z jakiej racji? Albo znowu powoływanie się na autorytet Odyńca, jak w okoliczności poznania Maryli przez Mickiewicza w r. 1818. „Scena w pokoiku, osnuta była, j a k w i a d o m o, na własnem jego najdroższem przeżyciu..." (127). To samo na str. 112. A było zupełnie odwrotnie. Scena w pokoiku w p r o w a d z i ł a rzekomy fakt do biografji poety. I gdzieindziej utrzymuje autor, że w „Panu Tadeuszu" istnieją współczynniki z najwewnętrzniejszych przeżyć poety z lat 1818-go i następnych (123).

Stanowczo trzebaby było z temi arcytradycyjnemi, arcyswojskiemi rzeczami zerwać. Ale mniejsza o to, tak czy owak wspomniane cegiełki są skrupulatnie zebrane. Nic dziwnego, wszystkim wiadomo, że dziś najlepszym i najgłębszym znawcą Mickiewicza jest prof. Pigoń. Nie tylko o zebranie chodzi. Bo każdy z tych szczegółów nie istnieje sam dla siebie, lecz zawsze ma jakieś wyznaczone miejsce, służy do budowania gmachu — niezwykle pięknego. Książka pociąga ku sobie nietylko estetycznie syntezą. Autor pragnie dać niejednokrotnie nowe spojrzenie na utwór w tym czy innym względzie. Jedną z największych zdobyczy jest stwierdzenie tradycyjności schematu konstrukcyjnego poematu. Jest to schemat trójkowy: pokolenie starsze, młodsze i skarykaturowany, wypaczony postęp. Przyczem autor wchodzi w dokładne przedstawienie typów schematu, a zwłaszcza ewolucji uczuciowego stosunku do sarmatyzmu.

Drugi moment, zasługujący na mocne podkreślenie — to analiza stopniowego rozrostu utworu. W tym względzie znany już jest oddawna pogląd prof. Pigonia, że pierwotnie miała wystąpić odrazu Zosia, aż ją naraz przesłoniła sobą Telimena. Zresztą w dalsze szczegóły wchodzić tu nie mogę.

W związku z zasadniczą tendencją autora — wskazania, jak najróżnorodniejsze doświadczenia i wspomnienia poety zostały wchłonięte przez jego twór, by roztoczyć rozległe widowisko życia narodowego, pozostaje stwierdzenie tego faktu, że owych doświadczeń należy szukać nietylko w przeszłości litewskiej Mickiewicza, lecz także w epoce emigracyjnej. Stąd ten sam nurt uczuć, myśli, dążeń, jaki w epoce pisania utworu wypełnia życie poety i ujawnia się w współczesnych jego wypowiedzeniach się, wkracza również i na karty „Pana Tadeusza". Wprawdzie obok prof. Pigonia również kto inny takie spostrzeżenie uczynił, niemniej znowu mamy tu oryginalną, należałoby rzec, niespodziewaną zdobycz autora. A w dalszym ciągu nasuwa się wniosek nieodparty, że poemat nie był objawem znużenia, świadomego odwrócenia się od najdotkliwszych postulatów życia, lecz przeciwnie owocem najwyższego napięcia energji.

Dość chyba, by usprawiedliwić intensywne uczucie wewnętrznego zadośćuczynienia, jakiego doznaje czytelnik poza estetyczną rozkoszą przy obcowaniu z autorem w tej jego książce.

Ale... to jest nieszczęście, że czytelnik, zwłaszcza jeżeli jest krytykiem czy historykiem literatury, zwykł zawsze szukać

dziur w całem. Niestety, i mnie się to przytrafiło. Te rezultaty, które, jak się zdaje, autor najwyżej ceni, to właśnie według mego przekonania, nieodosobnionego zresztą, nie dadzą się obronić. A są to niemniej ni więcej dwa filary „kopuły wzniosłości".

Pierwszy z nich — to zaścianek. Owszem, zaścianek jest w poemacie. I zgoda na to, że to jest jego filar, jakżeby inaczej! Ale czy filar „kopuły wzniosłości"?

„Uważał go (poeta) wogóle za pierwowzór przyszłego ustroju ogólnoeuropejskiego w nadchodzącej epoce wyższego chrześcijaństwa" (186). Według autora „pochwycił poeta w ten sposób istotę życia narodowego w samym zarodku... zbadał ziarno o treści niewyczerpalnej, wystrzelającej na wiosnę pędem nowego życia" (209). Nie mogę iść krok w krok za wywodami autora. Trzebaby tu było napisać całą rozprawę. Lecz wydają mi się owe wywody nadzwyczaj sztucznemi i nieprzekonywającemi. I nawet po nich ów filar w samym poemacie nie zarysował się wyraziściej w wyznaczonej mu roli.

A teraz filar drugi. Jest to zagadnienie unji polsko-litewskiej. A filar to „środkowy, na którym głównie spoczęło w całej tamtej budowli szczytowe wiązanie wzniosłości" (210). Unja polsko-litewska, jak ją poeta przedstawił w słowach Gerwazego jest „zjawiskiem religijnem, jest ona proroctwem przyszłego ślubu między narodami w duchu Chrystusa, jest bezpośrednio dziełem Boga, gestum Dei per Polonos, szańcem przeciwko szatanowi dziejowemu" (234).

Cóż na to rzec? Unja polsko-litewska jest już w pierwszych słowach „Pana Tadeusza" w wezwaniu do Panny, co Jasnej broni Częstochowy i w Ostrej świeci Bramie. Jest ona w tym momencie, gdy Dobrzyńscy, w których żyłach płynie krew lacka, „z Litwą natarli... w zawody" na Moskali. Ale właśnie o tej Litwie słyszeliśmy przed chwilą, że „szlachta polska... porywcza... przecież nie jest mściwa" I znowu Gerwazy mówi: „Skoro dziś znowu Litwa łączy się z Koroną, toć tem samem już wszystko zgodzono, zgładzono!" A jednak stąd daleka, daleka droga do tego wniosku, jaki autor uczynił. W poemacie niedostrzegamy takiej syntezy. A zamiast przypuścić, że poeta zamiar swój wykonał nieudolnie, radzimy przychylić się do zdania, że wogóle takiego „szczytowego wiązania wzniosłości" nie zamierzał.

No i cóż? Tak pięknie zaczęta recenzja stanowczo mi się nie udała.

Więc chyba zwrócę się do drugiej części książki. Zaznaczę tylko, że wcale nie cofam tego wszystkiego, co mówiłem o pięknie książki. A nawet te chybione, zdaniem mojem, wywody dają przecież jakieś oryginalne wejrzenie na poemat.

A więc do drugiej części. Stosunek pokoleń w ciągu stu lat do „Pana Tadeusza" i wzrost sławy poematu. To jest zupełnie oryginalne ujęcie autora, i dokonane świetnie. Miałbym tylko pretensję do zbędnej polemiki, źle wieńczącej całość, dającą nam historyczne spojrzenie na losy poematu w opinji krytyki i ogółu. Okaże się, że w zmianach stosunku do dzieła istnieje szczególny rytm. Na jednej szali położono ten obraz społeczeństwa polskiego i jego aspiracyj, na drugiej — część III-ą „Dziadów". Początkowo szala „Pana Tadeusza" stoi dość nisko, pomijając takie głosy (prywatne) jak Krasińskiego czy Słowackiego, potem wznosi się lub opada, w miarę tego jak estetyczne upodobania ogółu skłaniają się do górnych lotów, to znów do prostej powieści. Wreszcie szala stanęła tak wysoko, że strącić jej już nie można było, ani w epoce Młodej Polski i „Monsalwatu" Artura Górskiego, ani w ostatniej dobie, kiedy znów wychynęły pewne usiłowania w tym względzie.

Oto wszystko, lub prawie wszystko. Muszę tylko potrącić o parę szczegółów. Że nieopatrznie nazwał autor Zosię — Horeszkówną, to widoczne. Na str. 297, idąc za M. Brensztejnem autor podaje, że „W Warszawie w. ks. Konstanty, zawiadomiony o wyjściu poematu „Pan Tadeusz" kazał użyć wszelkich środków, by książka ta... nie zdołała się przedostać" do Kongresówki. Artykuł M. Brensztejna ma tytuł: „Sprawa o poezje Mickiewicza w r. 1841". Artykułu tego nie znam. Dlatego zapewne nie mogę zrozumieć, o jakiego w. ks. Konstantego chodzi, któryby mógł się rozporządzać w Warszawie w czasach Paskiewicza. Bo wszak naczelny wódz w. ks. Konstanty Pawłowicz umarł w r. 1831. Nadto dodam uwagę, mówiąc o cechach poematu u obcych, że autor nie uwzględnia małej wagi politycznej Polski w ówczesnej opinji europejskiej.

Na zakończenie muszę wrócić znów do pierwszej części książki. Autor zdaje się dlatego poszukiwał szczytowego związania, że pragnął ustalić obecność i w „Panu Tadeuszu" tej „wzniosłości", którą widzą często tylko w „Dziadach", dopatrując się w poemacie ledwie obrazu pospolitego życia. Chciał tedy objektywnie na równym poziomie opowieść ustawić z uniesieniami Konrada. A choć w ostatecznym wyniku zamierzenie to nie powiodło się, czy było zasadniczo potrzebne? Przecie do „Pana Tadeusza" pociąga nie „wzniosłość", lecz właśnie spokój, pogoda. A na zmienną falę upodobań nie podobna znaleźć anty-

dotum. Jak różnica nastroju nie obniża wielkości istotnej poematu, tak chybione usiłowanie nie obniża wartości omawianej tu książki, jednej z najgłębszych, najpiękniejszych i najbardziej żywych. Cześć.

Warszawa. *Aureli Drogoszewski.*

„DYKCJONARZ TEATRÓW POLSKICH"

SIMON Ludwik. Dykcjonarz teatrów polskich, czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863. Warszawa 1935. Skład główny w księgarniach S. A. Książnica — Atlas. Str. XXIII+1 nlb.+147+1 nlb.

„Dykcjonarz" dr. Ludwika Simona, poza „słowem wstępnem", obejmującem, prócz wyjaśnienia charakteru pracy, jaknajtreściwsze uwagi o przeszłości teatru w Polsce (ss. III—XXIII), składa się z tekstu właściwego (ss. 1—112) i „Dodatków" (ss. 113—147); znajdują się w nich oparte na poprzednim tekście następujące wykazy w układzie bądź rzeczowym, bądź też chronologicznym: I. Teatry szkolne w dawnej Polsce. II. Teatry na dworach królewskich i magnackich oraz sceny amatorskie sfer towarzyskich. III. Teatry polskie zawodowe od powstania sceny publicznej do roku 1815. IV. Teatry polskie w latach 1815—1862 [uszeregowane w porządku alfabetycznym oddzielnie dla każdego roku]. VI. [tak, zamiast: V] Zespoły wędrowne. 1. Teatry stałe, organizujące objazdy. 2. Teatry objazdowe. VII. [zamiast: VI] Topografja teatrów polskich, czynnych do powstania styczniowego (według mapy politycznej Polski odrodzonej). 1. Polska. 2. Zagranica. Sam tekst „Dykcjonarza", zestawiony alfabetycznie koleją miejscowości, przynosi krótsze lub dłuższe informacje o widowiskach szkolnych, dworskich i przez teatry zawodowe urządzanych, następnie wykaz repertuaru szkolnego (rękopisy, teksty drukowane i programy), wreszcie, oddzielnie przy każdej miejscowości, literaturę przedmiotu.

Przedstawiony tu układ dzieła i sposób jego wykonania każą domniemywać się, że ma ono spełnić dwojakie zadanie: po pierwsze zrekapitulować zasadnicze o teatrze polskim wiadomości (co sam autor tak wyjaśnia: „...ustalić choćby fragmentarycznie, gdzie i kiedy działał teatr polski, by tem uwydatnić ekspansję kultury teatralnej w ciągu wieków, wogóle zebrać fakty rozproszone i je uporządkować"); powtóre — dać h i s t o r y k o m t e a t r u podręcznik, umożliwiający szybkie sprawdzenie lub przypomnienie faktów z dwóch ściśle ograniczonych zakresów: bibljografji repertuaru teatrów szkolnych i istnienia (ale i nic więcej) teatru czy też tylko sporadycznych widowisk w tej lub innej miejscowości, w tym lub innym roku. Na pytania w tych dwóch kierunkach „Dykcjonarz" istotnie udziela odpowiedzi, takie zaś przedewszystkiem ustalenie jego tematowych granic odróżnia go od dawniejszego, również na kształt słownika ułożonego dzieła, od „Teatrów w Polsce" Karola Estreichera. W związku jednak z takim właśnie charakterem pracy trudno oprzeć się wrażeniu, że zupełnie w niej zbędne jest omówienie pokrótce w ramach „słowa wstępnego" dziejów teatru na ziemiach polskich, specjaliście bowiem, dla którego przeznaczony jest „Dykcjonarz", nic ono nie powie nowego, a wszystkim innym, jeżeli do książki tej dotrą, dostarczy wiadomości zbyt ogólnikowych, niejednokrotnie przytem powtórzonych w tekście właściwym. Traktując tedy „Dykcjonarz" jako podręcznik czysto informacyjny, zobaczmy, co nam on przynosi. Przy rozpatrywaniu jego treści wypadnie oddzielnie zająć się teatrami szkolnym i dworskim, oddzielnie zaś zawodowym, gdyż każdy z tych dwóch działów wymagał przy opracowaniu zastosowania odrębnych metod.

W zakresie widowisk, urządzanych przez szkoły, autor poprzestaje na jedno- lub parowierszowych wzmiankach dla stwierdzenia faktu istnienia ich w danej miejscowości, podając przytem przeważnie daty graniczne, rzadziej wymieniając ogólnikowo tylko stulecie. Potem następuje (petitem) wykaz w chronologicznym porządku granych w danej szkole dzieł dramatycznych, zachowanych w rękopisie i drukowanych, tekstów całkowitych lub tylko programów, z przytoczeniem bibljoteki, w której rękopis znajduje się; wszystko to oparte na całkowitem bodaj wyczerpaniu literatury o dialogach szkolnych i szkolnym repertuarze oraz na dobrej znajomości zasobów niemal wszystkich bibljotek polskich. Znajomość ta, a raczej specjalne skrzętne poszukiwania, pozwoliły nadto autorowi stwierdzić istnienie przeszło osiemdziesięciu nieznanych dotąd tekstów lub tylko programów; włączając je do swego wykazu, podaje on całkowite ich tytuły w przeciwieństwie do tytułów znanych już druków, przytoczonych w skróceniu z odsyłaczem do „Bibljografji" Estreichera. Rezultat tej odkrywczej pracy wzbogaca o tyleż pozycyj bibljografję teatru szkolnego, szkoda tylko, że, umieszczone pod odpowiedniemi nagłówkami według miejscowości, rozpłynęły się one w tekście, gdzie z trudem trzeba je wyławiać. Należało może zgrupować je i powtórzyć w „Dodatkach".

Wiadomości o scenach dworskich i prywatnych oparte są przedewszystkiem na pracy Windakiewicza „Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej", następnie tu i ówdzie na literaturze pamiętnikarskiej.

Ogólny obraz liczbowy w zakresie tych dwóch rodzajów teatru przedstawia się według tego, co nam przynosi „Dykcjonarz", jak następuje: teatrów jezuickich 46, pijarskich 24, bazyljańskich 5, innych szkolnych 22; teatrów prywatnych 60.

Zgromadzenie informacyj o działalności teatrów zawodowych wymagało, jak już wspomniano, innej metody, niż opracowanie scen szkolnych i dworskich. Tam można było oprzeć się na istniejącej wcale nieubogiej literaturze, tutaj ogromnie pracę utrudniał wielki niedostatek dzieł monograficznych lub choćby „przyczynków". Po wyczerpaniu wiadomości z trzech tomów estreicherowskich „Teatrów", kończących się, jak pamiętamy, na „Lwowie", trzeba było sięgnąć do czasopism, przedewszystkiem do nieocenionego w tym względzie „Kurjera Warszawskiego", nie zapominając, naturalnie, o paru innych ważniejszych książkach. W jakim zaś stopniu główniejsze tylko źródła przyczyniły się do powstania „Dykcjonarza", wykazuje to następujące zestawienie, podające, ile razy które z nich jest zacytowane (w tekście, obejmującym ogółem 257 miejscowości, z czego 184 takich, w których krócej lub dłużej czynny był teatr zawodowy). A więc przy 100 miejscowościach (do Lwowa włącznie) „Teatra" Estreichera cytowane są około 64 razy, przy wszystkich zaś: „Kurjer Warszawski" ok. 108, Bernacki „Teatr, dramat i muzyka" ok. 29, Windakiewicz „T. p. przed powstaniem sc. nar." ok. 25, Skibiński „Pamiętnik aktora" ok. 22, „Krótki rys dziejów teatrów prowincjonalnych" (w „Świecie Dramatycznym") ok. 19, Dmuszewskiego i Żółkowskiego „Dykcjonarzyk Teatralny" ok. 18, „Rocznik Teatru Narodowego Warsz." (z różnych lat) ok. 14, Prusinowski „Teatr w Żytomierzu" ok. 11 razy; szereg innych dzieł mniej, niż po 10 razy. Źródła rękopiśmienne powołane są w czterech, zdaje się, tylko wypadkach, archiwalne — w jednym (pod nagłówkiem „Pułtusk").

Takim oto rozporządzając materjałem, do jakich autor doszedł wniosków cyfrowych (właśnie cyfrowych, wszystko tu bowiem sprowadza się do cyfr: tyle to a tyle miejscowości, tyle a tyle teatrów stałych lub imprez czasowych, które w tym roku były czynne tu, w innym znowu gdzieindziej i t. d.)—? Liczbę miast i miasteczek, w których gościły takie teatry, znamy już. Teraz radzi bylibyśmy dowiedzieć się, ile autor naliczył scen różnego rodzaju na przestrzeni owych bezmała stu lat pracą jego objętych. Zaspokojenia naszej ciekawości powinnibyśmy szukać w „Dodatkach", w tem mianowicie miejscu, gdzie wymienione są zarówno teatry stałe, jak i objazdowe. Niestety, spotka nas zawód, nie wszystkie bowiem antrepryzy figurują w tym wykazie (ob. niżej). A gdy skolei zaczniemy bliżej przyglądać się temu wykazowi (toż samo i tekstowi właściwemu), jedno nas przedewszystkiem uderzy, mianowicie istnienie znacznych niekiedy luk w chronologji działalności poszczególnych dyrektorów (w pierwszym wypadku) i w życiu teatralnem poszczególnych miast (w drugim, t. j. gdy chodzi nie o ów wykaz, lecz o sam tekst „Dykcjonarza). Luki takie tworzyły się nieraz wskutek istotnej przerwy w ciągłości antrepryz, większość jednak tych, z któremi tutaj spotykamy się, powstała raczej z braku materjałów źródłowych. Temu też należy przypisać szczupłość naszej wiedzy o działalności bardzo wielu z pośród antreprenerów zaczynając od tych trzech, jednych z najdawniejszych, gdyż z końca XVIII go w.: Franciszka Nowickiego, Henryka Kwaśniewskiego i Antoniego Żmijowskiego. O pierwszym Simon wspomina w „słowie wstępnem", zaznaczając, że „w r. 1797 objeżdżał Wielkopolskę"; jak długo jednak to trwało? czy nie do r. 1802, w którym Nowicki osiadł w Wilnie i pozostał do śmierci w r. 1822? Kwaśniewski wymieniony jest raz jeden pod Wilnem i pod r. 1792, wiadomo jednak, że i potem, w r. 1799, zebrał kompanję i był antreprenerem na Wołyniu. Podobnież i ostatni z wymienionych, Żmijowski, znacznie wcześniej, niż wynikałoby z dat, podanych w „Dykcjonarzu", zaczynał działalność dyrektorską, mianowicie już w r. 1797.

Oprócz niedomówień w rodzaju dopiero co przytoczonych a z wiadomych już powodów całkowicie zrozumiałych, spotykamy w „Dykcjonarzu" i takie, których niedostatkiem materjałów trudno wytłumaczyć, np. brak wzmianki o drugiej antrepryzie Morawskiej w Wilnie w r. 1811, przemilczenie antrepryzy Niedzielskiego w Krakowie poczynając od r. 1810, przeoczenie bytności teatru krakowskiego w Poznaniu w latach 1854 i 1855, trupy zaś Słobodzińskiego w Lublinie w r. 1851 i t. d. Pominięte są również całkowicie niektóre antrepryzy, a więc, dla przykładu (o wyczerpanie listy opuszczonych nie będziemy przecież kusili się): Kochanowskiego w Radomiu 1828 r., Walentego Jachimowskiego (Podole, Wołyń, Litwa), „pogromcy" Bogumiła Dawisana Marcelego Zenopolskiego (zaledwie półroczna w Lublinie, od stycznia do lipca 1844; Estreicher, III, 81, mylnie

twierdzi, że Zenopolski ze swą trupą „grywał na prowincji"; w rzeczywistości nigdzie przez ten czas poza Lublin nie wydalał się, z początkiem zaś lipca jego aktorów przejął Łoziński, od tego zaś, po roku, w lecie 1845 i już w Busku — Chełchowski).

Nie rozwodząc się dłużej nad innemi możliwemi opuszczeniami zatrzymamy się nad jedną jeszcze tylko w „Dykcjonarzu" wzmianką, dotyczącą Krzesińskiego. Jako pierwszy etap działalności tego antreprenera kładzie Simon r. 1827 i Puławy, wspominając o jedynem wówczas w tej miejscowości przedstawieniu. Otóż nie wydaje się prawdopodobne, aby to miał być początek karjery dyrektorskiej Krzesińskiego, który, jako urodzony 29. IV. 1810, miał w tym czasie lat 17. Było to raczej jedno z przedstawień amatorskich, od wczesnej młodości przez przyszłego artystę urządzanych, w których sam on bywał jednocześnie „dyrektorem, autorem, aktorem i malarzem". Do teatru wstąpił Krzesiński 20. X. 1827 w Radomiu (komp. Brelewskiego), własne zaś towarzystwo założył w kwietniu 1829 r., wkrótce połączył się z Kajetanem Nowińskim i razem z nim przetrwał do końca 1831 r. W lutym 1832 widzimy go już u Chełchowskiego. Na osobę zaś Stanisława Krzesińskiego należy tu zwrócić dlatego uwagę, że ten starszy brat petersburskiego Feliksa i wcześniejszy od Aleksandra Ładnowskiego kontynuator „Krakowiaków i Górali" (cz. III p. t. „Rocznica" z muzyką Leszczyńskiego) był skrzętnym kronikarzem dziejów scen prowincjonalnych. Wydrukował z tego zakresu szereg prac, niezanotowanych przez bibljografję, m. in. w „Kurjerze Lubelskim" z r. 1866, n-ry od 18 do 22: „Teatr Lubelski" oraz w tem samem podobno piśmie „Podróż dramatyczną po Lubelszczyźnie i Podlaskiem" i niedokończoną historję dyrekcji Ratajewicza. Krzesiński jest również autorem bezimiennie (i w skrócie) drukowanego w „Świecie Dramatycznym" wspomnianego wyżej „Krótkiego rysu dziejów teatrów prowincjonalnych".

Znając nasze ubóstwo w zakresie badań nad historją teatru łatwo możemy sobie wyobrazić, z jakiemi trzeba walczyć trudnościami przy układaniu takiego, jak „Dykcjonarz", dzieła. Stan taki prowadzi do uogólnień, nieraz doprawdy irytujących, które jednakże wypada zaliczyć na karb Estreichera, najczęściej bowiem żywcem z niego są wzięte. Przytoczymy kilka dla przykładu:

(S. 1, Berdyczów) „przedstawienia teatrów wędrownych zdarzały się przed r. 1808. W r. 1822 gościł teatr z Żytomierza i zjeżdżać miał na krótko także w czasach późniejszych"; (s. 2, Białystok) „przed rokiem 1808 zjeżdżały różne teatry wędrowne"; (s. 5, Brześć Litewski) „różne teatry wędrowne zjeżdżały już przed rokiem 1808"; w szeregu miast: „jakiś teatr grywał w r..."; (s. 67, Przemyśl) „w sezonach 1854—56, 45, 1851 — 1862 mieli grywać Borkowski, Ortyński i Miłaszewski, zaś latem 1857 r. — Chełchowski"; (s. 74, Sandomierz) „w latach 1854 (?), 1843—1860 mieli występować Raszewski, Uznański i Okoński"; (s. 98, Wilno) „...Michał [mylnie; powinno być: Maciej] Kożyński (1806—1823) i inni, płk. Abramowicz (od r. 1849)" [a więc przez lat 25 „inni"; w ogólnej encyklopedji możeby to uszło, w specjalnym jednak dykcjonarzu takie uogólnienie nie jest na miejscu].

Przypadkowość, jak się okazuje, w istniejącym materjale drukowanym, z którego trzeba było korzystać, pociągała za sobą inną jeszcze rzucającą się w oczy cechę opracowania: nierównomierność objętości tekstu, poświęconego poszczególnym miejscowościom. Nie zawsze jednak zjawisko to znajduje wytłumaczenie w niedostatku źródeł; częściej odnosi się wrażenie, że autor, przykładając dużą wagę do wyczerpującego zestawienia repertuaru szkolnego, mniej był wymagający tam, gdzie chodziło o możliwie najkrótsze zapewne, ale jednocześnie i kompletne przedstawienie obrazu teatru zawodowego w danej miejscowości. Jako przykłady takiej właśnie nierównomierności mogą służyć ustępy tekstu, tym tylko dziejom poświęcone (a więc z opuszczeniem wszystkiego, co dotyczy teatrów szkolnego i dworskiego, wykazu repertuaru, literatury i t. d.), wzięte na chybił-trafił i odnoszące się do następujących miejscowości: Grodno: 18 wierszy tekstu, Kalisz: 28 ww., Kraków: 27 ww., Lublin: 58 ww., Lwów: 17 ww.: Łowicz 20 ww., Mińsk: 15 ww., Płock: 40 ww., Poznań: 20 ww., Radom: 31 ww., Siedlce 20 ww., Warszawa: 40 ww., Wilno: 7 ww.

Czy, poznawszy wzkazane wyżej pewne braki dzieła i niedociągnięcia mamy przez to dojść do wniosku, że obniżają one tak jego wartość, iż mija się ono z celem, gdyż nie może nam oddawać spodziewanych usług? Bynajmniej. W tej części, która zajmuje się teatrem szkolnym, „Dykcjonarz" jest dziełem doskonałem i wprost rewelacyjnem w tem znaczeniu, że, po raz pierwszy grupując w całość wszystkie dane z zakresu naszej o tym teatrze wiedzy, co więcej, wzbogacając ją nawet poważnie, wywołuje tem bogactwem nasze zdumienie i ogromnie ułatwia nam bliższe do niego dotarcie.

Rewelacyjną również należałoby nazwać i tę część „Dykcjonarza", która dotyczy teatru zawodowego, nie dlatego wszakże, że w całości obejmuje ten „Dykcjonarz"

257 miejscowości (wobe 226 zanotowanych przez Estreichera, z czego sporo niesłusznie, tak, iż nieznanych Estreicherowi znajduje się u Simona nie 31, lecz około 60), ale dlatego przedewszystkiem, że takiemi właśnie, jak wspominane tu, brakami po raz pierwszy tak wyraźnie objawia nam smutną prawdę o jakże niedostatecznym stanie badań nad historją teatru u nas. I w tej formie, w jakiej ukazał się ten „Dykcjonarz", a raczej ta jego część, o której teraz mówimy, może być z korzyścią używany, mimo wszystko bowiem, dzięki włożonej weń wielkiej pracy autora, przynosi po raz pierwszy możliwie całkowitą chronologję i możliwie całkowite itinerarium polskich scen. Jednocześnie jednak prawie każda strona tej książki mówi nam głośno, że dopóty nie będziemy mogli posiadać istotnie dobrego dykcjonarza teatrów polskich, dopóki takiej pracy nie poprzedzą wydawnictwa monograficzne, poświęcone dziejom sceny w poszczególnych miastach, a na zmudnych badaniach archiwalnych oparte. Zważywszy, że rzecz to niełatwa i że niewielu do podjęcia jej znajdzie się istotnie powołanych, długo zapewne wypadnie czekać na takie monografje, a więc i na ów „idealny" dykcjonarz.

Tymczasem z rzetelnym pożytkiem możemy korzystać z już istniejącego, ażeby zaś korzystanie to jeszcze usprawnić, wskażemy teraz na zakończenie, co trzeba w „Dykcjonarzu" poprawić i jakie niedopatrzenia autora sprostować.

A więc przedewszystkiem w „Dodatkach" wykaz zespołów wędrownych należy uzupełnić pozycjami opuszczonomi, które jednak figurują we właściwym tekście; mianowicie w dziale 1-ym (teatry stałe, organizujące objazdy) na s. 142 trzeba dodać pod nagłówkiem „Wilno": 1844 — Druskieniki. Następnie tak samo na ss. 142—146: Barański: 1860 — Ozorków; Borkowski: 1849 — Sambor, 1850 i nast. — Tarnopol; Chełchowski: 1857 — Tarnopol; Gubarzewski: 1859 — Stary Sącz; Kłokocki: 1854 — Dynaburg, Elizawetgrad; Kłyszyńska: 1857 — Piotrków; Łobojko: 1861 — Stary Sącz; (Lutomski: Poniewież, w tekście 1854, w wykazie 1853?); Nowiński: 1846 — Siedlce; Okoński: 1852 — Włocławek, 1860 — Ojców; Rembecka: 1857 — Sieradz; Słobodziński: 1852, 1853?, 1854? — Łuck! 1854 — Dubno; Stobiński: 1831 — Czerniowce.

Inną kategorję opuszczeń w „Dodatkach" stanowią przedsiębiorcy teatrów objazdowych, wymienieni w tekście, zupełnie jednak pominięci w wykazie. Są to: Jan Aśnikowski: 1828 — Lublin, Zamość; Wojciech Aszperger: 1839 — Mińsk; Jan Chełmikowski: 1838 — Brześć Litewski, 1844 — Mińsk (w tekście, s. 49, w. 3-ci od dołu, mylnie podano: Chełchowski zamiast Chełmikowski; na s. 128 w wykazie chronologicznym jest prawidłowo: Chełmikowski); Cieplik: 1831 — Czerniowce; Izabela Górska: 1840—41 — Suwałki; Donat Grunwald: 1857 — Kowno; Adolf Linkowski: 1858 — Grodno; Barbara Linkowska: 1859—61 — Grodno; Aleksander Ładnowski: 1860 — Kielce; Adam Miłaszewski: 1862 — Jarosław, Lublin, Przemyśl; Dominik Morawski: 1791—2 — Grodno; 1793—4 — Lwów; Stazisław Nowakowski: 1853 — Grodno; Jan Pade: 1861 — Druskieniki; Ludwik Ręczyński: 1835 — Suwałki; Joanna Salomonowiczówna: 1828 — Krasnystaw; Kazimierz Skibiński: 1827 — Siedlce, 1828 — Grodno, 1829 Płock; Konstanty Sulikowski: Stary Sącz; Tomasz i Agnieszka Truskolascy: 1780—83 — Lwów, 1783 — Lublin, 1797 — Łowicz; Józef Winnicki: ok. 1830 — Stanisławów; Szymon Wlodek: 1829 — Siedlce; Franciszek Wyrwalski: 1815 — Płock; Wojciech Zieliński: 1840 — Stawropol. Poza wymienionymi jest szereg przedsiębiorców, których Simon świadomie nie włączył do wykazu, jako dyrektorów teatrów stałych, nieobjazdowych.

Wykaz chronologiczny należy uzupełnić następującemi pozycjami: 1831: Czerniowce — Cieplik i Stobiński; 1861: Druskieniki — Pade. W tymże wykazie pod r. 1839, przy goszczącym w Poznaniu teatrze krakowskim, obok Anczyca jako kierownika imprezy, figuruje Pfeiffer jako dyrektor niewłaściwie, gdyż stanowisko to objął (powtórnie) dopiero w październiku tegoż roku, wspomniana zaś gościna przypadała na miesiące letnie.

Na s. 113 w wykazie teatrów szkolnych opuszczono przy Pijarach Łomżę, przy teatrach akademickich Kijów, przy teatrach zaś różnych szkół Korczyn. Tak samo w wykazie teatrów dworskich pominięte są na tejże stronicy Boreml i Krystynopol.

Zwykłemu niedopatrzeniu przypisać należy dwie następujące omyłki: na s. XIV, w. 7 od góry, jako kompozytor muzyki do „Nędzy uszczęśliwionej" zamiast właściwego Kamieńskiego podany jest J. Weinert, na s. zaś 52, w. 14 od dołu, data wystawienia w Nieświeżu „Agatki" przytoczona jest mylnie za Windakiewiczem („Teatr", s. 96): 1785 zamiast 1784.

W Płocku (s. 60) prowadził teatr nie K a s p e r Kamiński, lecz J a n Kamiński, poprzednio dyr. teatru poznańskiego, zm. w r. 1813 w Wilnie. Natomiast w Humaniu (s. 19) w r. 1824 był chyba nie H i e r o n i m (?) Kamiński, ale właśnie K a s p e r, (zm. w 1827 w Żytomierzu).

Poprawić również trzeba parę omyłek geograficznych. Tak więc na s. III jest mo-

wa o Chełmnie w Prusach Wschodnich, powinno być: w woj. chełmińskiem, (wchodzącem w skład Prus Królewskich). Krystyampol (s. 34), nazwa zupełnie zarzucona, powinna być zastąpiona powszechnie przyjętą, która brzmi: Krystynopol; co jednak ważniejsze, to to, że miejscowość tę autor niewiadomo dlaczego odstępuje Sowietom, dodając w nawiesie: Z. S. R. R. i umieszczając na końcu w „Topografji" zagranicą, gdy tymczasem Krystynopol zawsze leżał i dotąd leży w pow. sokalskim, w dawnem woj. bełskiem, obecnie lwowskiem. Wspomniany pod tym nagłówkiem anonimowy wojewoda kijowski — to oczywiście Franciszek Salezy Potocki. „Jazdów" (ss. III i 64) lepiej byłoby zastąpić zrozumialszym dzisiaj a pono i starszym Ujazdowem. W „Dodatkach" niepotrzebnie parę razy plącze się Lewartów obok Lubartowa skoro obie nazwy oznaczają jedną i tę samą miejscowość.

Dla uniknięcia nieporozumień dobrze może byłoby dodać, że przedstawienia „Théâtre'u de Société" (s. 85) odbywały się w pałacu Radziwiłłowskim przy ul. Miodowej (późniejszym Paca, nie zaś w tym na Krak. Przedmieściu, gdzie był teatr publiczny).

Wreszcie jedna jeszcze drobna nasuwa się uwaga, a to ta, że w przytoczonym na s. 104, w. ostatni od dołu, tytule przy słowie „szędziwy" niepotrzebnie postawiono w nawiasie dwa wykrzykniki, boć przecież słowo to tam i zupełnie na miejscu i dobre jako niedzisiejsze, a więc szędziwe czyli szedziwe, inaczej sędziwe, stare.

Laski. *Mieczysław Rulikowski.*

KSIĄŻKA O MORALISTACH STAROPOLSKICH

PISZCZKOWSKI MIECZYSŁAW. Moraliści staropolscy. T. I. Lwów — Warszawa 1933. Str. 142. Skł. gł. w księg. Książnica-Atlas.

Tak częstemi w naszej dawniejszej literaturze rozważaniami moralnemi zajmowano się nagół dość jednostronnie, starając się ująć w pewien system poglądy moralne autorów i wskazać ich źródła literackie. Dr. Piszczkowski postanowił scharakteryzować moralistów staropolskich (narazie opracował tylko Reja i Kochanowskiego) z innego punktu widzenia: rozróżnić wśród nich pisarzy nauczających — moralizatorów i rozważających — moralistyków. Problem ten — szkoda, że p. Piszczkowski tego nie przypomniał — postawił już sobie Windakiewicz w monografji Skargi: pokazał, jak to w Skardze tkwiła tendencja do moralizowania, ale także samodzielnego obserwowania, badania, rozważania życia ze stanowiska moralnego. P. Piszczkowskiego interesuje także inne zagadnienie: związek między postawą pisarza wobec zagadnień moralnych a charakterem jego ekspresji literackiej.

Postawiwszy sobie nowe i ciekawe problemy, rozwiązuje je autor jednak na podstawie dotychczasowych badań. Książka zapełniona jest więc jużto referowaniem wyników cudzych prac (z obszernemi przytoczeniami), jużto nie operującą nowym materjałem polemiką z poglądami różnych badaczy i jest czemś pośredniem między przedstawieniem stanu badań nad Rejem i Kochanowskim jako moralistami a popularnym wykładem tego przedmiotu, nie wprowadzającym nowych oświetleń. Autor nie wydobył z pism Reja przykładów jego samodzielnych zainteresowań i refleksyj moralnych; nie pokazał w nim człowieka pragnącego „wiedzieć, co się w ludziach dzieje", któremu mała kultura duchowa nie pozwoliła wniknąć w psychikę drugich (i swoją własną) i przejść od obrazków rodzajowych do głębszych spostrzeżeń. Na takiem tle możnaby wyraziście scharakteryzować moralistykę Kochanowskiego, który interesował się przedewszystkiem zagadnieniami moralnemi w odniesieniu do własnego postępowania a rzadko tylko postępowaniem drugich. — Problem ekspresji literackiej został w opracowaniu — zwłaszcza o ile idzie o Reja — skrzywiony. Zamiast — według założeń pracy (por. s. 37) — scharakteryzować środki literackie, w jakich znalazł swój wyraz moralizatorski zapał Reja, autor powtarza znane rzeczy o prymitywizmie Rejowej formy literackiej.

Z nowszych badań nad Kochanowskim autor korzysta nagół szczęśliwie. Gorzej jest z Rejem. P. Piszczkowski wywleka naiwności Plenkiewicza sprzed lat trzydziestu, ale nie zapoznał się bliżej z podstawową rozprawą E. Koreckiego o źródłach „Zwierciadła", która dowiodła, że przyczyną Rejowego lekceważenia dla opowiadań o Helenie i t. p. były nietylko jego kaznodziejstwo i mała kultura intelektualna (s. 58), ale i wpływ Seneki; u tego stoika znalazł też Rej argumenty za stronieniem od obowiązków publicznych i domatorstwem (sam domatorem nie był). Nie do wszystkich pism Reja dotarł p. Piszczkowski. Sądzi, że Rejowy pamflet „Rzeczpospolita polska chramiąc tuła się po świata" pozostał dotąd w rękopisie („Brückner przytacza z rękopisu fragmenty", s. 60), choć był on dwukrotnie drukowany: w r. 1886 w „Roczniku Filareckim" i w r. 1927 w znanych wypisach Chrzanowskiego i Kota „Humanizm i reformacja".

Z zakończenia dowiadujemy się, że autor w następnym tomie chce swoją pracę doprowadzić do końca XVIII w. W takim razie tytuł jest błędny, bo literatura staropolska (obyczaj staropolski przetrwał dużo dłużej) kończy się za czasów saskich i nie uchodzi zaliczać do niej Krasickiego. Autor używa -- widać — określenia „staropolski" jako synonimu wyrazu „przedrozbiorowy". Rozdział wstępny o problemie moralności w literaturze jest kompilacją, nie stanowiącą zwartej całości myślowej.

Kraków. *Alfred Fel.*

KOCHANOWSKI JAKO TŁUMACZ

SOBCZAKÓWNA HELENA. Jan Kochanowski jako tłumacz. Poznań 1934, str. 43. Prace polonistyczne studentów Uniwersytetu Poznańskiego № 6.

Publikacja niniejsza, wydana jako jedna z prac polonistycznych studentów Uniwersytetu Poznańskiego (nr. 6), zajmuje się wdzięcznem a dotychczas niewyświetlonem wszechstronnie zagadnieniem — znaczenia Kochanowskiego w literaturze polskiej jako artysty - tłumacza. Autorka omawia tu i pokrótce charakteryzuje następujące przekłady czarnoleskiego poety: „Fenomena" i „Diosemeia" „Arata", „Szachy", „Monomachję Parysową z Menelausem", „Alcestis" Eurypidesa, „Fraszki", „Foricoenia", „Pieśni", „Psałterz", „Epithalamium" z Catulla, „Dryas Zamechska" i „Wzór pań mężnych".

Dla rozwiązania postawionego sobie problemu p. Sobczakówna musiała się zapoznać z bogatą literaturą przedmiotu i w rozprawie uwzględnić wyniki badań swych poprzedników (Chmielowskiego, Dobrzyckiego, Pollaka, Witkowskiego, Zatheya i in., wykazanych w przypisach). Rzecz tedy jasna, że tego rodzaju praca w dużej mierze musiała być kompilacją celniejszych poglądów, odnoszących się do obranego tematu a rozrzuconych po różnych artykułach i monografjach licznych badaczy Kochanowskiego. Wszakże synteza dotychczasowych poszukiwań, oświetlających omawiany problem, będzie posiadała dużą wartość dla badacza, gdyż daje do pewnego stopnia całkowity obraz twórczości przekładowej poety.

To też rozprawa p. Sobczakówny ma charakter dwojaki: poczęści kompilacyjny, poczęści oryginalny. Tam bowiem, gdzie chodzi o utwory, niedostatecznie zbadane pod względem wartości przekładowych, jak np. „Wzór pań mężnych", „Epithalamium", „Dryas Zamechska" (przeróbka — przekład z własnego utworu łacińskiego) i in. — autorka przeprowadza własne dochodzenia i daje wyraz nowym, oryginalnym poglądom.

Szkoda tylko, że pracę ze względów od autorki niezależnych, jak dowiadujemy się ze wstępu, w druku „mocno zredukowano". Opuszczono „liczne zestawienia tekstów" oraz rozdziały: 1) o przekładach staropolskich przed wystąpieniem J. Kochanowskiego, 2) przygotowanie K. do roli poety — tłumacza i 3) chronologja przekładów K. Praca przez to straciła na gruntowności uzasadnienia ostatecznych wyników oraz na spoistości układu.

Mimo to rozprawa p. Sobczakówny rzuca duży snop światła na znaczenie i teorję przekładu artystycznego czarnoleskiego śpiewaka i tworzy przeto nową pożyteczną pozycję w szeregu syntetycznych prac o Kochanowskim.

Kościan. *Piotr Grebiennikow.*

*

Problem poruszony tu przez autorkę, po rozważeniu wszystkich p r o i c o n t r a, trzeba uznać za oryginalny. Autorka podjęła się niełatwego zadania naszkicowania sylwetki Kochanowskiego w roli tłumacza, starając się uwzględnić wszystkie fazy twórczości poety wyznającego własną teorję przekładania. Czem innem jest nawet obszerne omówienie jednego przekładu, a czem innem charakterystyka dokonana na podstawie wszystkich przekładów Kochanowskiego. Tego zasadniczego stanowiska nie dostrzegł autor bardzo powierzchownej i jednostronnej recenzji tejże pracy p. Cz. Zgorzelski (Przegl. Powsz. kwiecień b. r.). Wyszedł on z fałszywego założenia i doszedł do fałszywych konkluzyj.

Ograniczenie się do jednego utworu musi pociągnąć za sobą sformułowanie jednostronnego poglądu na poruszane zagadnienie, tymczasem użycie całkowitego materjału dowodowego daje rękojmię, że znaczenie Kochanowskiego jako tłumacza, jego zdolności i stosowane w tej dziedzinie zasady, zostały ocenione trafnie. Częste porównywanie i zestawianie poszczególnych utworów przez autorkę wykazuje najlepiej ile samodzielności wymagała ta praca, której wartość polega właśnie na jednoczesnem traktowaniu całokształtu twórczości Kochanowskiego na polu przekładów.

Autorka precyzuje teorję artystycznego przekładu Kochanowskiego i konsekwentnie wykazuje, jak tłumacz utwór tłumaczony do zasad swoich naginał. Zasady te, wysnute z wielu drobiazgowych spostrzeżeń i zestawień, umieszczone celowo jako ostateczny rezultat pracy na samym jej końcu,

liczą się oczywiście w pełnej mierze z poprzedniemi w tym zakrasie badaniami. Wyczuwa się w pracy staranne przemyślenie całego materjału dowodowego i świadomość celu, do którego autorka w ostateczności zmierza.

Kochanowski dostosowuje każdy tłumaczony utwór do umysłowości polskiej, polonizuje go i chrystjanizuje o ile tylko mu na to pozwala jego wrodzony takt artystyczny. A równocześnie tłumaczy wcale wiernie a jednak z pewną artystyczną swobodą.

Nie sądzę, by problemy, omówione przez p. Sobczakównę, zostały przez nią ostatecznie wyczerpane, niemniej jednak rozprawa ta stanowi dalszy krok nie tylko w dziedzinie studjów nad twórczością Kochanowskiego, ale także w zakresie dziejów polskiego przekładu artystycznego.

Poznań. *Alfred Kowalkowski.*

B A L L A D Y Z A N A

ZAN TOMASZ. Ballady. Zebrał i rozprawą wstępną opatrzył dr. J ó z e f U j e j s k i, prof. Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa 1931. (Odbitka z „Księgi Pamiątkowej celem uczczenia 350 rocznicy założenia Un. Stefana Batorego). Str. 62.

Nazwisko Tomasza Zana spotyka się w każdym podręczniku literatury, ale o Zanie-literacie rzadko się mówi. Większości polonistów wystarcza wiadomość, że był on przyjacielem Mickiewicza i przywódcą związków młodzieży uniwersyteckiej w Wilnie. Prof. Ujejski kładzie tamę tej niepamięci, przypomina Zana-poetę i to poetę w niejednem przodującego, bo mającego wiele oryginalnych natchnień i wiele szczerości i poetyckiego uczucia „jakiego u żadnego pseudoklasyka nie znajdziesz". Dlatego to „poezje Tomasza Zana zasługują na wydanie zupełne". Narazie zadowolić się musimy zupełnem wydaniem jego ballad. Z tych cztery były różnemi czasy już drukowane, trzy ukazują się po raz pierwszy. Brak ballady „Bekiesza", która zaginęła; wydawca podaje jej streszczenie za Gawalewiczem, stwierdzając przytem (wbrew Odyńcowi), że była to pierwsza ballada Zana.

Ballady Zana przeważnie nie są ściśle oryginalne. „Neryna" jest przekładem ballady Żukowskiego: „Gdie ty miłyj, czto z toboju?", będącej swobodną przeróbką z Bürgera. „Arjon", jest tematycznie związaną ze znaną balladą Schlegla, nawet częściowo ją naśladuje. „Neris" ma wątek pożyczony z Okraszewskiego. Nie wygląda na oryginalną i ballada o „Lezaku i Rozmondzie"; czy jej źródła szukać u niemieckich poetów romantycznych? Czy może to echo „Goffreda" — takie, jakich naówczas nie brakło (że wspomnę Zaborowskiego)? Rzecz do zbadania.

Oryginalny jest „Twardowski", bliższy mickiewiczowskiemu „Tukajowi" oraz balladzie o „Poraju silnej ręki" niż „Pani Twardowskiej". W pomyśle rzecz niezła w wykonaniu słaba. Za najudatniejszą balladę Zana uważa słusznie prof. Ujejski „Cygankę", gdzie dopatruje się stylu i tonu ludowego; istotnie ton ten można wyczuć w wielu miejscach; pokrewny jest on nieco mickiewiczowskim „Liljom" (ten sam rytm), ale bardziej popularny, mniej stylizowany. Domysł o tem, iż „Jaś" może oznaczać ks. Józefa Poniatowskiego, ma wiele prawdopodobieństwa, zwłaszcza, że istniały różne podania (może i pieśni) o wróżbach, zasięganych przez ks. Józefa u cyganek. Motywów ludowych w tej balladzie jest więcej: same rymy: p a r a d ą — j a d ą są w kolędzie ludowej o trzech królach. Znam też pieśń ludową: „W cichy i pogodny wieczór majowy", gdzie wątek jest podobny: kochanka pyta się cyganki, czy jej narzeczony wróci z wojny. Zresztą podobna jest i zwrotka znanej pieśni: „Pytała się Kasia o swojego Jasia, czy powróci z wojny zaś". Zwrotka ta, jak wykazał prof. Bystroń, krążyła po Polsce już na początku w. XIX.

Warszawa. *Józef Birkenmajer.*

B A L L A D Y I Ł Ł A K O W I C Z Ó W N Y

IŁŁAKOWICZÓWNA KAZIMIERA. Ballady bohaterskie. Lwów 1934, str. 200. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Ma poetka swój własny, łatwo uchwytny ton, polegający głównie na forsownem wprowadzaniu do wiersza mowy bezpośredniej, prozy zlekka na wiersz swobodnym i potoczystym rytmem oraz asonansem ufryzowanej. Ten swoisty, indywidualny „chwyt" poetki wdziera się też w zamknięty kształt regularnej zwrotki, w rytmiczną pieśń, w zaśpiew piosenki ludowej, kołysanki dziecinnej, ballady czy dumy.

Wtedy regularny pozornie wiersz nabrzmiewa niespodzianie i pęcznieje, lub odwrotnie kurczy się i wątleje, co ogólnie biorąc, daje czasem dobry efekt, czarując urokiem nowości, czasem znów (jak np. w przekładzie „Don Carlosa") razi monotonnością, sprowadza się do banału w ucieczce przed nim (tu przed jednostajno-

ścią regularnego metrum). Jest to nie kaprys, jakby się pozornie wydawało, ale reguła, podobnie jak częste używanie asonansu, będące czasem amplifikacją, często jednak symplifikacją w tej dziedzinie.

Trzeba zaznaczyć, że w tomie omawianym dostrzec można jakby zwrot w kierunku bardziej regularnej formy rytmicznej (niektóre tomy wcześniejsze, jak „Popiół i i perły", są prawie całkowicie na omówionej zasadzie rytmicznej oparte) i tu jednak poetka „nie liczy zgłosek" we wierszu i te utwory odznaczają się tem, że się bardzo wyraźnie nachylają do bezpośredniego mówienia; wierszy Iłłakowiczówny nie można właściwie recytować, deklamować, można niemi raczej mówić, rozmawiać, a kiedy je czytamy „cicho", wtedy skandujemy je w ten sposób, że wzdłużamy lub skracamy poszczególne frazy rytmiczne, nie będące oczywiście równoznacznikami wierszy.

Wiersz Iłłakowiczówny, co odbija się także na stronie stylistycznej czy frazeologicznej, pieni się i jakby zachłystuje od swobodnej rozmowy, gawędy, jaką wiodą ze sobą osoby, wprowadzone przez poetkę w tok utworów — czasem też jest to bezpośrednia gawęda autorki z czytelnikiem, oparta na zrównaniu poziomów twórcy i odbiorcy, na zacieraniu granic między poetką a czytelnikiem, których łączy sugerowana przez autorkę równoległość przeżyć, doznań, zainteresowań.

Z takiego nastawienia poetki wypływa też stosunek jej do słowa, jako tworzywa poetyckiego; nie chce ono zadziwiać, nie chce uderzać śmiałością metafory, czy też porywać nowością zestawień, ale mimo to jednak poetka umie z tej właśnie mowy pozornie potocznej wydobyć niejedną ciekawą nowość, umie odsłonić urok rzeczy dobrze znanych, a mimo to ujętych w kształt oryginalny.

Tematycznie tom omawiany rozpada się na dwie grupy, na ballady bohaterskie i ballady zwyczajne, przyczem ani jedne ani drugie nie są utworami pod zakres pojęcia „ballady" podpadającemi. Cykl pierwszy to szereg epicko-lirycznych pieśni (dumami lub śpiewami historycznemi możnaby je właściwie nazwać, ale moda od Leśmiana i Zegadłowicza datująca się każe wszystkie epickością owiane utwory balladami nazywać) o Warneńczyku, o miłości króla Zygmunta Augusta i Barbary, o Czarnieckim— przyczem poetka daleka od taniego rewizjonizmu tradycjonalistycznie i pietystycznie traktuje swych bohaterów, oraz o Marszałku Piłsudskim („Wiersze belwederskie"), z których niejeden nadawałby się do inscenizacji na scenie szkolnej czy innej amatorskiej, gdyby nie surowe zastrzeżenie poetki, zabraniające tego bezwzględnie. Cykl zaś drugi to szereg utworów o charakterze napół rodzajowym, napół sentymentalnym z życia proletatjatu miejskiego, pełne humanitaryzmu i skrzętnych podglądów w psychikę kobiet-służących, pracownic, kochanek, żon i matek.

Cały tom, tematami swemi i nastawieniami do spraw opisywanych i ludzi przedstawianych świadczy, że poetka odrębna i zasadniczo różna od poetów współczesnych, nawiązuje mimo całą wyraźną różnicę techniki poetyckiej, do poezji XIX wieku z czasów przed modernizmem, do twórczości Marji Konopnickiej przedewszystkiem, której jest w pewnym stopniu kontynuatorką czy spadkobierczynią.

Zamość. *Adam Szczerbowski.*

POLEMIKI LITERACKIE

O WIARYGODNOŚĆ ODYŃCA

W zeszycie 2. Ruchu Literackiego (X, s. 39) wystąpiła p. Stefanja Land w obronie Odyńca z powodu mej ostatniej publikacji. Sądzę, że był najwyższy czas załatwić sprawę wiarygodności Odyńca, dotąd bowiem badacze wciąż się na niego powołują, choć ogólnie mówi się o słabej jego powadze. Oto świeżo prof. I. Chrzanowski tak się wyraża o zdaniu prof. Kleinera o Odyńcu: „Relacje Odyńca, pisze autor (str. 175) mieszczą zwykle część nieprawdy, ale zawsze przynoszą część prawdy; czy to niezbyt łagodnie? czy ta część nieprawdy tłumaczy się nietylko tem, że Odyńca zawodzi pamięć, ale także świadomą blagą człowieka, który, nie dorastając Mickiewiczowi do pięt, chciał się przed ludźmi popisywać, że wniknął w jego serce i głowę?" (Przegl. Współczesny № 152).

Świeżo wyczytałem również zdanie prof. G. Korbuta, jakoby Chmielowski poznał się na zmyśleniach Odyńca. Jednak w specjalnem studjum, poświęconem „Listom z podróży", sądu takiego niema, ostatnie zaś wydanie, niemal przedśmiertne, jego

monografji o Mickiewiczu czerpie bardzo obficie z tego źródła.

Prof. St. Pigoń nie badał specjalnie „Listów", co wymaga specjalnego studjum, a kierując się ogólnem wrażeniem, uznał przytoczone przez Odyńca mowy Mickiewicza za autentyczne i włączył je do sejmowego wydania dzieł poety.

W tym stanie wahania i niepewności uznałem za stosowne ogłosić wyniki swych badań nad „Listami", przyczem zająłem się jedyną tam ważną rzeczą, t. j. mowami Mickiewicza i wykazałem, że wszystkie należy uznać za zmyślenia Odyńca. Ich zaś częściowa zgodność tłumaczy się tem, że Odyniec korzystał z różnych, późniejszych źródeł, jak prelekcje paryskie i t. d. Jest to rzecz dla badacza bardzo ważna, bo, jeśli ufa Odyńcowi, wówczas przenosi do wcześniejszego okresu życia poety takie idee, które on sformułował sobie znacznie później. Dotąd nie zakwestjonował mych wywodów nikt z poważniejszych badaczy Mickiewicza, od wielu zaś otrzymałem listy z wyrażeniem zgody na me poglądy. Przyznam się więc, że bardzo mię ździwiła recenzja p. Land, jeszcze bardziej zaś jej sposób argumentowania. Wystarczy wziąć do ręki mało dziś znaną książeczkę ks. Siemieńskiego p. t. „Ewunia", by się przekonać, że cały okres rzymski „Listów" to współpraca Odyńca i Ankwiczówny z lat 1870-tych. Jeżeli więc w bardzo wielu punktach stwierdzamy świadomą mistyfikację autora, cóż nas upoważnia do tego, aby mu wogóle ufać?

Sprytne korzystanie z cudzych źródeł cechuje nietylko „Listy" Odyńca, ale i jego „Wspomnienia z przeszłości". Na str. 432 podaje on charakterystykę Klaudyny z Działyńskich, ale nie wspomina, że przypomniał mu ją piękny hołd, złożony jej pamięci przez W. Pola. Sama zaś charakterystyka jest bladą tylko parafrazą tego, co szczerze i pięknie powiedział Pol, którego można było okradać, bo już nie żył, a artykuł jego mało kto znał.

P. Land, chcąc podważyć moje wywody, powołuje się na dzienniczek Odyńca, z którego wynika, że on płakał przy rozstaniu z Mickiewiczem. Te łzy, może duże, jak groch, wzruszają miękkie serce p. Land i każą jej protestować przeciw krzywdzeniu biednego Odyńca. Tymczasem jest to naturalne, że płakał, bo był człowiekiem, a nie potworem, chwila była wzruszająca, a ostatecznie mógł ocenić, co Mickiewiczowi zawdzięczał. I poeta płakał, rozstając się z nim, choć go, jako towarzysza, miał już dość. Stąd jednak nie wynika, ażeby Odyniec cały czas uprawiał w stosunku do Mickiewicza jedną, wielką adorację i pilnie notował wszystko, co on robił i mówił. Dokumenty świadczą, że robił co innego i że bardzo stropił się na starość pustką materjałów własnych do Mickiewicza, gdy uśmiechnęła mu się sława polskiego Eckermanna.

Zacytowałem przytoczone przez Odyńca słowa Mickiewicza, w których prof. Kallenbach widział późniejsze idee Taine'a. P. Land sprowadza całą rzecz do wywodów p. Staël, uważając to za rewelację i widocznie mniema naserjo, że ani Kallenbach, ani ja nie znamy tych wywodów, które były wówczas monetą obiegową, które popularyzował Brodziński w 1818, a Mickiewicz w 1822 r. P. Land nie wie również, że p. Staël popularyzowała tylko te poglądy, ale ich nie sformułowała, bo to uczynił ktoś inny znacznie wcześniej.

Ażeby ostatecznie przekonać, że t. zw. mowy Mickiewicza są robione, wykazywałem ich źródła. Zdaje się, że dla każdego badacza Mickiewicza jest rzeczą np. ważną wiedzieć, że cały wywód o poezji jest dosłownie oderżnięty z dzieła niemieckiego krytyka, Fr. Schlegla. Właśnie w czasach podróży ukazało się ono w tłumaczeniu francuskiem. A więc, czy przyjąć, że Mickiewicz nauczył się tego na pamięć, czy, że Odyniec oderżnął to z Schlegla i przylepił do Mickiewicza?

P. Land, przejęta uwielbieniem dla Odyńca, tak mało rozumie wagę tych dociekań, że zbywa je lekceważącem określeniem wpływologji. Tymczasem w „Listach" Odyńca jest bardzo wiele materjału opisowego, dotyczącego Włoch, i możnaby dociekać, co on wziął z opisów Goethego, Kremera, Taine'a i t. d. Zagadnieniami temi nie zainteresowałem się ani na chwilę, lecz pozostawiłem je nietknięte zawodowym wpływologom.

Mnie chodziło głównie o scharakteryzowanie metody Odyńca. Oto podam jeszcze jeden przykład. Wspólną wycieczkę po górach szwajcarskich opisywał Odyniec na podstawie dziennika i listów Krasińskiego. Otóż przytoczył Odyniec mowę Mickiewicza o malarstwie w poezji, szczegółu zaś tego niema w dokładnych sprawozdaniach Krasińskiego. Sama zaś teorja mieści się częściowo w uwagach Mickiewicza o „Zofjówce", częściowo jest echem teorji Lessinga, częściowo wzięta ze znanej Odyńcowi przedmowy Wordswortha do „Ballad lirycznych". Słowem, niezdarna kompilacja różnorodnych elementów. Takie zmyślenie jednak było Odyńcowi potrzebne, ażeby odbiec nieco od eksploatowanych przez siebie materjałów Krasińskiego.

P. Land sprzecza się ze mną również o stosunek Mickiewicza do polityki z czasów podróży i znaną relację Zamojskiego uważa za dowód, że poeta był wówczas na te

rzeczy obojętny. Jest to sprawa bardziej skomplikowana, niż się recenzentce zdaje, a w dwóch zdaniach załatwić jej nie można.

Kończąc te uwagi, zaznaczam, że p. Land nietylko nie przekonała mnie, ale zmusza do oświadczenia, że bardzo mało krytycznemi i sentymentalnemi wywodami zamąca sprawę ważną i przesądzoną. Musimy pogodzić się z faktem, że nie byłoby rozmów Mickiewicza z Odyńcem, gdyby później nie ukazały się i nie nabrały rozgłosu równie nieautentyczne rozmowy Goethego z Eckermannem, których teżby nie było, gdyby nie poprzedziły je autentyczne rozmowy Medwina z Byronem.

Lublin. *Henryk Życzyński.*

*

Nie dziwię się, że moje argumenty, tak, jak je przedstawia prof. Życzyński, nie przekonały go. Wyglądają one w rzeczywistości trochę inaczej, niżby je chciał widzieć autor studjum „Mickiewicz w oświetleniu Odyńca. Jeśli nie żywię do Odyńca animozji to stąd nie wynika, żebym była jego wielbicielką — ustosunkowałam się do niego objektywnie, jako do osoby dawno już należącej do historji, której czyny i myśli sądzić można bez oburzenia. Nietylko, że nie bronię już dawno przesądzonej sprawy bezwzględnej wiarogodności „Listów" Odyńca, lecz przeciwnie uważam zbadanie ich pod tym względem za konieczne. Recenzje zakończyłam słowami: „Wspomnienia Odyńca, jako źródło wiadomości o Mickiewiczu wymagają krytyki drobiazgowej, podejrzliwej, ale zarazem ostrożnej, rzeczowej i przedewszystkiem objektywnej". Właśnie o metodę tej krytyki, a nie o krytykę samą mi chodziło. Zarzuciłam autorowi omawianej rozprawy subjektywizm i zbyt pośpieszne wyciąganie wniosków, dlatego nie uważam dotychczasowych wyników badań prof. Życzyńskiego za wystarczające, by wszystko, co Odyniec mówi o Mickiewiczu, mieć za bezwartościowe lub fałszywe. Na subjektywizm w badaniach prof. Życzyńskiego nietylko ja zwróciłam uwagę. Pan Charkiewicz w artykule p. t. „Historja literatury" w Pionie (27. IV. 35) może aż nazbyt jaskrawo ten zarzut podkreślił, trudnoby mi było coś w tej sprawie dodać.

Nie uważam przytoczonych przeze mnie słów p. Staël za rewelację, jak mi to insynuje prof. Życzyński, chodziło mi tylko o wykazanie, że jeżeli jakaś myśl jest, iż się tak wyrażę, w powietrzu, nie można kategorycznie twierdzić, że Mickiewicz jej nigdy w życiu nie powiedział, a Odyniec nigdy od niego nie usłyszał. Jeśli się aktualizuje Odyńca, robiąc z niego bohatera „panamy literackiej", to trzeba dostarczyć niezbitych faktów przeciwko niemu, podejrzenia a nawet poszlaki tu nie wystarczą. Być może iż podane przeze mnie dowody przyjaznych uczuć, między obu poetami są sentymentalne — taka już była epoka, — ale je podałam, natomiast wciąż oczekujemy rzeczowych dowodów niechęci Odyńca względem Mickiewicza. Przytoczony list do Leonarda Chodźki o istnieniu jej chyba nikogo nie przekona.

Gdy wiemy, że już w 1830 Odyniec nosił się z myślą ogłoszenia drukiem swoich wrażeń z podróży, kiedy forma listowna wspomnień Odyńca nikogo już w błąd nie wprowadza, musimy uważać je za pamiętniki i nie możemy mieć za złe autorowi, że pomagając pamięci, uciekał się do relacyj innych współczesnych. Listy np. Ankwiczówny dostarczyć mu mogły cennego i wiarogodnego materjału.

Wydaje mi się, że nie oburzenie z powodu zapożyczeń Odyńca, lecz szczegółowe zestawienie pamiętników Odyńca z listami i pamiętnikami współczesnych rzuciłoby światło na stopień ich wiarogodności.

Poznań. *Stefanja Land.*

W ODPOWIEDZI P. SUCHODOLSKIEMU

P. Suchodolski zajął się w artykule: „Konstrukcja i scena" (Ruch Lit., luty b. r.) również moją recenzją jego książki o Brzozowskim. Mam grube wątpliwości, czy poniższe uwagi (i wogóle jakiekolwiek uwagi z czyjejkolwiek strony) zdołają zachwiać jego przekonanie o wartości tej książki, skoro nie mogły tego sprawić cztery recenzje, traktujące jego pracę poważnie (może za poważnie i za łagodnie) i naogół zgodne w zasadniczych zarzutach. Jeżeli mimo to zabieram głos, to dlatego, aby czytelnikom „Ruchu Literackiego" wyjaśnić niektóre punkty mojej recenzji, a ponadto dotknąć kilku kwestyj ogólniejszej natury.

Przedewszystkiem nigdzie nie wypowiedziałem przekonania, że monografja powinna „objąć wszystko", natomiast twierdziłem, że nie wszystkie cele, które sobie sam autor postawił, zostały przezeń osiągnięte, że dał schematyczny szkielet myśli Brzozowskiego, pożyteczny sam

w sobie, ale nie mogący zastąpić plastycznego, żywego obrazu jego myśli, odsłonić jego „nurtu duchowego", uwypuklić jego wartość, jako myśliciela. W swym długim i mętnym wywodzie o metodach „monografji" p. Suchodolski walczy z wiatrakami, twierdząc, że się wymaga od niego łączenia w jednem studjum różnych zagadnień(?) i różnych metod (?), stosowania „wszelkich punktów widzenia razem" (?) i t. p. To jest zbyt łatwe uproszczenie zarzutów i zbyt łatwa z niemi walka. Wymagało się poprostu głębszego ujęcia sprawy, lepszego przygotowania, uwzględnienia nie „wszystkiego", ale prądów i autorów, mających duże znaczenie w życiu duchowem Brzozowskiego.

Tem samem wyjaśniona jest i druga sprawa, poruszona przez autora, że nie chciał dawać analizy myślenia Brzozowskiego, lecz obraz jego ideologji. Właśnie o to chodzi, że nie dał w wielu bardzo zasadniczych punktach tego, co chciał dać. A teraz kwestja „tonu" poszczególnych poglądów Brzozowskiego. Co przez to rozumiem, wyjaśniłem w kilku określeniach, a także na przykładzie idei pracy; miałem więc prawo przypuszczać, że to wystarczy i że p. Suchodolski zrozumie, o co chodzi.

W mojej recenzji wyraziłem się delikatnie, że monografja o Brzozowskim i ocena jego myśli możliwa jest tylko na podstawie gruntownych prac przygotowawczych (szczegółowych). Autor odpowiada mi na to wywodem, iż „wtedy tylko rozumie się czyjąś myśl, gdy się ją ocenia" i t. d. (str. 53) a co będzie, jeżeli się ją ocenia, nie rozumiejąc? Takie wypadki często zdarzają się p. Suchodolskiemu. Można mieć wielkie zdolności i bardzo rozległą wiedzę, a nie mieć poprostu możności ani czasu na przestudjowanie i przemyślenie tego wszystkiego, co przestudjował i przemyślał umysł tej miary, co Brzozowski. Dlatego każdemu jego monografiście potrzebne są prace przygotowawcze, omawiające gruntownie poszczególne zagadnienia. W pracy naukowej obowiązuje nietylko „selekcja i konstrukcja", lecz także skromność i liczenie się z własnemi siłami.

Kwestję oceny p. Suchodolski również symplifikuje, imputując mi przytem niesłusznie, jakobym ograniczał ją do „historycznego znaczenia, roli i wpływu" pisarza. W rzeczywistości pisałem o „pozytywnych wartościach", których autor nie umiał wydobyć. Tu wchodzi również w grę „żywy człowiek dzisiejszy", ale nieco szerzej pojęty, nie operujący tylko schematami „społeczno-kulturalnemi", ale umiejący odczuć żywych ludzi i żywe dzieła we wszystkich epokach historycznych. Tu jest istotna różnica pomiędzy „socjologami" pewnego typu, a „literatami", o których p. Suchodolski raczy wyrażać się wyniośle.

Twierdzenie moje, że krytyka Brzozowskiego często nie została rozwinięta i uzasadniona, nie jest „zupełnie gołosłowne", skoro w krótkiej recenzji (w Wiadomościach Literackich № 535) przytoczyłem kilka wymownych przykładów tej krytyki (historja a dzieje, walka z przyrodą, dobrobyt a kultura, zagadnienie pracy i t. p.). Inni recenzenci przytoczyli tych przykładów jeszcze więcej.

Bardzo mi przyjemnie było dowiedzieć się, że p. Suchodolski zna wszystkie studja o Brzozowskim. Nie podawałem tego zresztą w wątpliwość, zauważyłem tylko, że nie uwzględnił w swej pracy takich, które na to zasługiwały, t. j. pominął ich rezultaty. O to chodziło, a nie o „podawanie w przypisku". W przypiskach można cytować nawet takie książki, których się nie zna, albo które się zna z drugiej ręki (czasem nawet bez podawania źródła).

Wilno. *Manfred Kridl.*

PRENUMERATA RUCHU LITERACKIEGO:

Roczna (10 zeszytów) w W-wie bez odnoszenia do domu zł. 14.—; z przesyłką pocztą w Warszawie, na prowincji i zagranicą zł. 16.— (Półroczna (zesz. 1—5, I-e półr. wzgl. 6—10 II-e półr.) w Warszawie bez odnoszenia do domu zł. 7.—; z przesyłką pocztą j. w. zł. 8.— Cena numeru pojedyńczego zł. 2.—. Prenumeratę można wpłacać do P. K. O. na Konto № 12500.

Ceny ogłoszeń:

w tekście	2 i 3 str. okładki	4 str. okładki
1/1 str. zł. 60.—	1/1 str. zł. 100.—	1/1 str. zł. 80.—
1/2 str. „ 35.—	1/2 str. „ 60.—	1/2 str. „ 50.—
1/4 str. „ 20.—	1/4 str. „ 40.—	1/4 str. „ 30.—

REDAKTOR: PIOTR GRZEGORCZYK WYDAWCY: GEBETHNER i WOLFF

REDAKCJA I ADMINISTRACJA: WARSZAWA, UL. ZGODA 12. TEL. 678-16.
Korespondencje, tyczące spraw redakcyjnych oraz egz. recenz. należy przesyłać pod adresem:
RUCH LITERACKI, Warszawa, ul. Kromera 4 m. 18.

Druk J. Rajskiego w Warszawie, ul. Ciasna 5 (przy Św.-Jerskiej). Tel. 11-91-03.